Que sais-je ?

LA MUSIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

PAR CLAUDE ROSTAND

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

Digibook - 2008
Livre électronique en mode image

LA MUSIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

DU MÊME AUTEUR

L'œuvre de Gabriel Fauré (J.-B. Janin, édit.).
Richard Strauss (La Colombe, édit.).
Les chefs-d'œuvre du piano (Le Bon plaisir, Plon, édit.).
Brahms (2 vol.) (Le Bon plaisir, Plon, édit.).

EN PRÉPARATION

Panorama de la musique russe contemporaine.
Anthologie de la critique musicale, précédée d'un *Essai sur la critique.*
Les chefs-d'œuvre de la musique de chambre.
Cortot, Kempff, Fischer, Lipatti, album photographique en collaboration avec Roger HAUERT.

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE N. DUFOURCQ
Professeur d'Histoire de la Musique
au Conservatoire National

Norbert DUFOURCQ. — *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
René DUMESNIL. — *L'opéra et l'opéra-comique.*
André HODEIR. — *Les formes de la musique.*
Charles KOECHLIN. — *Les instruments à vent.*
Paul LOCARD. — *Le piano.*
Marc PINCHERLE. — *Les instruments du quatuor.*
Félix RAUGEL. — *Le chant choral.*
Evelyn REUTER. — *La mélodie et le lied.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI. — *L'orchestre.*
Armand MACHABEY. — *La notation musicale.*

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES
N° 517

LA MUSIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

par

Claude ROSTAND

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1957

DOUZIÈME MILLE

A Roger DESORMIÈRE
Chef d'orchestre exemplaire
qui, au mépris d'une carrière aux effets faciles
consacre courageusement et inlassablement
son activité à la jeune musique

DÉPOT LÉGAL
1re édition .. .. .. 1er trimestre 1952
2e — .. .. .. 2e — 1957

TOUS DROITS
de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays
© *Presses Universitaires de France*, 1952

INTRODUCTION

De tous temps la musique moderne a eu mauvaise réputation. Aujourd'hui, comme hier, comme avant-hier. Rien de nouveau sous les lustres des salles de concert. Après Rameau ou Beethoven, Berlioz ou Wagner, Schönberg ou Debussy, nos compositeurs contemporains sont suspects à un public qui, comme tous les publics de tous les temps, a toujours de vingt-cinq à cinquante ans de retard sur le langage et l'esthétique de son époque. Et ce sont toujours les mots de *cacophonie*, de *désordre*, d'*incompréhensible*, d'*inexécutable* que nous retrouvons dans la bouche de ce critique improvisé qu'est le public.

Le but de ces pages est de faire rapidement le point de la production française actuelle depuis les Trois Grands, grâce auxquels notre musique a connu l'une de ses plus belles époques : Fauré, Debussy, Ravel (1).

Il n'est pas question de faire ici une étude critique,

(1) Les compositeurs faisant l'objet de la présente enquête sont ceux appartenant aux générations nées après 1885, date limite un peu artificielle peut-être, mais qui permet de n'envisager que les musiciens appartenant essentiellement à l'âge nouveau qui a succédé à la grande époque Fauré-Debussy-Ravel.

C'est pourquoi on ne trouvera pas ici les noms de compositeurs tels que Louis Aubert, Pierre de Bréville, Henri Büsser, Joseph Canteloube, Gustave Charpentier, Henri Février, Reynaldo Hahn, Paul Le Flem, Guy Ropartz, Gustave Samazeuilh, etc., qui ont produit depuis 1920 et continuent de produire aujourd'hui. Les musiciens de ces générations ont d'ailleurs déjà fait l'objet d'études semblables signées de Norbert Dufourcq, René Dumesnil et Paul Landormy.

On a également passé sous silence les musiciens étrangers mais français d'adoption constituant ce que l'on a appelé l'*Ecole de Paris* : le Roumain Marcel Mihalovici, le Hongrois Tibor Harsanyi, le Polonais Alexandre Tansman, etc. Etude de leur œuvre sera faite dans *La musique contemporaine étrangère* à paraître prochainement dans la même collection sous la signature d'André Hodeir.

de chercher à fixer définitivement aux auteurs et aux œuvres leur place dans l'histoire de la musique : le manque de recul rendrait follement prétentieuse une semblable entreprise. « Trop vaste, trop près, mille regrets », disait André Cœuroy au seuil d'une enquête de ce genre, faite il y a vingt-cinq ans. Un simple bilan objectif est déjà difficile à établir. C'est cependant ce que l'on se propose ici, souhaitant le réaliser en évitant, autant que faire se peut, la simple et froide nomenclature comme le bénissage général, mais en recherchant au contraire une certaine relativité des valeurs respectives, en essayant de modeler le relief de la France musicale contemporaine avec ses cimes, ses fleuves, ses vallons, ses ruisselets, ses ravins et ses sables mouvants.

Parlant de l'art nouveau, le peintre berlinois, Max Liebermann disait : « Je me garde de jeter les yeux sur tout cela, car tout cela pourrait bien finir par me plaire. » Et Rimsky-Korsakoff confiait au jeune Strawinsky à propos de Debussy : « Il est mieux de ne pas écouter cette musique, sinon on s'expose au danger de s'y habituer, et même de l'aimer. »

C. M. Widor, enfin, effrayé par les dissonances d'un de ses jeunes élèves, Darius Milhaud, s'écriait : « Ce qu'il y a de pire, c'est qu'on s'y habitue ! »

Est-il nécessaire d'ajouter quelque chose ?

Chapitre Premier

L'HÉRITAGE

Au moment de faire leur entrée dans l'histoire de la musique, les générations de compositeurs nées après 1885 se trouvent bénéficiaires d'un des héritages les plus riches et les plus lourds qui soient — riche par les moyens d'expression, lourd par le génie des devanciers immédiats. Un phénomène d'une importance considérable s'est produit tout au long d'un grand siècle, entre la naissance de César Franck (1822) et la mort de Maurice Ravel (1937) : la renaissance de l'école française, déterminant ce que Norbert Dufourcq a appelé le *Troisième âge d'or* de notre musique, âge d'or qui a connu trois générations successives, celle des Franck, Saint-Saëns, Gounod, Lalo, celle des Fauré, Debussy, Dukas, d'Indy, Duparc, Chabrier, celle des Ravel, Roussel, Schmitt.

A côté de cet ensemble qui constitue la part la plus importante de l'héritage offert aux nouveaux venus, part de provenance essentiellement nationale, il faut également mentionner de substantiels apports étrangers : russes, espagnols, mitteleuropéens, nègres. (A noter que dans cet héritage, rien ou à peu près ne vient plus d'Allemagne. Ce qui pouvait être valable dans l'aventure wagnérienne avait été vécu avant 1900, et dès cette date Debussy avait réglé la question. On pourra s'étonner de voir un Darius Milhaud, dans les années 1920-30 prendre encore la peine de jeter l'anathème sur le « mythomane de Bayreuth ».)

Il faut signaler enfin l'action particulière de certains maîtres, du point de vue pédagogique, Kœchlin, Gédalge, Nadia Boulanger, Roger Ducasse.

Du point de vue strictement national, l'action, et le mérite, des grands chefs de file du troisième âge d'or, ont été de retrouver la tradition française tout en s'étant d'ailleurs abreuvés, plus ou moins abondamment, aux sources italiennes, allemandes, espagnoles ou slaves, mais transcendant aussitôt ces influences.

Fauré est là, avec son harmonie exemplaire. « J'ai été aussi loin qu'il était possible, dit-il, dans ce qui est permis. » Et en effet, ce n'est pas le révolutionnaire qui a violé les règles traditionnelles de l'enchaînement des accords. Mais, en continuant de révérer ces règles traditionnelles, il aura montré comment on peut parler un langage entièrement nouveau. Il aura fait également, mais assez timidement encore, appel à certains éléments empruntés aux modes anciens. Enfin, il aura porté la mélodie française à un point de perfection jamais atteint jusqu'alors.

Avec Debussy, c'est la révolution radicale. Sans doute son esthétique symboliste et impressionniste sera-t-elle un prétexte à réaction violente de la part des premiers nouveaux venus qui la jugeront désuète, mais son apport dans le domaine harmonique aura-t-il été l'un des plus considérables de l'héritage. Il a libéré les éléments du langage musical de leurs contraintes traditionnelles : dissonances non résolues, octaves et quintes successives, etc. Il a réintroduit l'usage de certaines échelles autres que les deux modes majeur et mineur de la gamme diatonique sur lesquels la musique vivait depuis plusieurs siècles : la gamme par tons entiers, les modes grégoriens disparus depuis la fin du XVI^e^ siècle, les modes

à cinq sons chinois. Et il aura offert à ses successeurs un exemple moral assez significatif dont il sera d'ailleurs lui-même la première victime, au début tout au moins : ceux-ci réagiront contre le debussysme en sachant tout de même parfois profiter des acquisitions du langage debussyste, de même que lui, Debussy, après avoir subi un moment le sortilège de Wagner, aura eu le courage de refuser ce lourd héritage, liquidant ainsi la question wagnérienne en France, tout en ne répudiant pas les acquisitions du langage wagnérien. Il aura laissé, enfin, une conception nouvelle du drame musical, et un sens nouveau de l'emploi de la palette orchestrale.

Ravel est là avec ses astuces extraordinaires, ses raffinements harmoniques inouïs. Il utilise lui aussi d'autres modes que les deux modes traditionnels : certains modes défectifs arabes en particulier, ainsi que les modes chinois et ecclésiastiques. Avec son incomparable habileté, il a perfectionné encore dans ce domaine les acquisitions de Debussy, en utilisant ces modes sur le plan mélodique, et en en asseyant la mélodie sur une base tonale, ce qui ouvre la porte à une inépuisable diversité. Comme Debussy, et dans certains cas isolés *(Poèmes de Mallarmé)*, il suggère une certaine désagrégation tonale, non par l'effet d'une véritable conscience atonale (dont Ravel ne posséda jamais le moindre embryon), mais par l'effet d'artifices d'écriture extrêmement complexes allant jusqu'à l'ambiguïté tonale : si le procédé atonal est absent chez Ravel, on peut considérer que l'effet sonore atonal y est parfois suggéré, et ses successeurs immédiats, mal informés de la véritable nature de l'atonalité, pourront s'y tromper un instant. Ravel aura aussi proposé aux nouveaux venus un exemple incomparable : celui d'un génie renouvelé du classicisme français le plus

pur, que cela soit dans le goût de la discipline d'écriture (et il s'entend à se forger des obstacles à franchir, et des problèmes à résoudre), que cela soit sur le plan de la forme qu'il veut rigoureuse et par ailleurs presque toujours apparentée à la danse. Chez les nouveaux venus, il trouvera aussi une résonance particulière en deux domaines : l'horreur du pathétique, et le souci du rythme (en ce dernier domaine, évidemment, Strawinsky lui a un peu coupé l'herbe sous le pied). Enfin, il propose à la postérité quelques recettes orchestrales plus exemplaires encore que celles de Debussy parce que plus rationnelles.

Chez Erik Satie, l'influence sera plus spirituelle et esthétique que proprement musicale, du moins en ce qui concerne les générations faisant l'objet de la présente étude. Car, si on lui doit certaines trouvailles, dans l'ordre harmonique en particulier (harmonie parallèle, successions de neuvièmes, etc.), ce sont là trouvailles de jeunesse et qui n'ont pu avoir d'incidence que sur des compositeurs de l'époque Debussy et Ravel. Son influence sur les plus jeunes, ceux qui arrivaient à la majorité musicale au lendemain de l'autre guerre, n'est qu'esthétique, par son anti-debussysme d'abord, par sa recherche du dépouillement, de la simplicité, de la nudité systématique d'autre part.

Par leur œuvre de créateur comme par leur rôle pédagogique, Dukas et d'Indy ont contribué à la constitution de cet héritage. Tous deux apportent une sorte de contrepoids : par leurs natures romantiques d'abord (le premier, issu d'un post-romantisme diffus et inavoué, terrain sur lequel se combattent ou se complètent des tendances classiques solides et des velléités impressionnistes ; le second, romantique de tradition germanique, encore que

de volonté française). Mais ce n'est pas tellement en cela que leur rôle a pu être effectif ; c'est surtout dans le domaine de l'architecture musicale : ordonnance générale, équilibre, sens de la forme, sens du développement, logique et ampleur de la composition. Ils apportent de la raison et de la méthode (et c'est sans doute pourquoi ils ont été moins vite entendus, moins écoutés en général par les nouveaux venus).

Enfin, pour ne s'en tenir qu'aux personnalités essentielles, Florent Schmitt aura apporté, et avec quelle vigueur, un des rares élans romantiques de l'époque, d'un romantisme véritable et naturel, non reconstitué artificiellement d'après le passé, mais accordé au diapason spécifique de cette époque. Albert Roussel, touché par le franckisme dans le domaine architectonique, et par le debussysme sur le plan du langage impressioniste, saura revivifier ensuite d'une façon toute personnelle le culte de la symphonie, un peu abandonné alors, et donné l'exemple — remarquable chez un artiste classique au fond, mais non réactionnaire — d'une capacité d'adaptation singulière : il le prouve en utilisant les moyens d'expression que la technique récente la plus audacieuse met à sa disposition, tels que le bitonalité, la polytonalité, l'atonalité même, et aussi les modes hindous.

Deux grands courants venus de l'étranger viendront enrichir encore l'héritage des jeunes générations : Strawinsky et Schönberg. Le musicien russe apporte deux choses : l'anti-tonalité d'abord, qui peut être une porte ouverte à la polytonalité et à l'atonalité, ou plutôt au goût de la polytonalité et de l'atonalité (car en fait, cette anti-tonalité, qui est une résultante naturelle de l'extension des consonances, ne joue chez Strawinsky, ainsi que l'a fait

observer un jeune dodécaphoniste, que « pour consolider le langage tonal par l'élargissement extrême, ou plutôt par l'hypertrophie de ses fonctions » [Boulez]) ; ensuite une libération du rythme comme on n'en a pas connu d'autres dans l'histoire de la musique. Et à ce titre, *Le sacre du printemps*, par sa violence primitive, par la force irrésistible de ses accents déplacés et venant contrarier les rythmes simples, est un des legs les plus considérables qui aient été offerts aux jeunes générations, lesquelles en ont d'ailleurs abondamment profité.

Le musicien autrichien, apportait, lui, l'atonalisme dodécaphonique organisé en la méthode sérielle, révolution radicale et systématique issue d'une évolution naturelle. On verra l'usage qu'ont fait les musiciens français des suggestions de Schönberg.

Voilà, schématisé et résumé, l'arsenal des moyens d'expression que les musiciens d'entre-deux-guerres vont avoir à leur disposition. Richesse et diversité extrêmes, par conséquent, sur le plan du langage.

Mais le langage n'est pas tout. Il y a aussi l'esthétique. Celle-ci se manifeste dans les chefs-d'œuvre. Et notre héritage n'en manque point. Les jeunes se sont trouvés devant le problème qui consistait à écrire de la musique après *Pénélope*, *La chanson d'Eve*, ou le II^e^ quintette de Fauré ; après *Pelléas* ou *La mer* de Debussy ; après *L'heure espagnole*, *Daphnis* ou le quatuor de Ravel ; après *Le sacre du printemps* ou *L'histoire du soldat* de Strawinsky ; après le *Pierrot lunaire* de Schönberg. Ceci pour ne citer que quelques titres. Des œuvres géniales, écrites en un langage entièrement nouveau n'avaient-elles pas épuisé toute possibilité non seulement de renouvellement, mais même de création valable, de création qui ne soit pas celle de l'épi-

gone ? C'est là la question que les jeunes de 1920 et des années suivantes ont dû se poser, et que certains se posent encore aujourd'hui. C'est une question qui appelait la réaction, qui justifiait la réaction, et pouvait faire excuser toutes les réactions. Sans doute certains y ont-ils répondu de travers ; sans doute y eut-il et y a-t-il encore des excès ou des erreurs en tous sens, que le cosmopolitisme musical d'après la première guerre mondiale n'a pu que favoriser. Mais il semble qu'au seuil d'une étude semblable, il faille bien souligner ce fait, bien éclairer le pourquoi de cette question, de façon à mettre les nouveaux venus dans leur ambiance réelle, ces nouveaux venus que les Beckmesser d'aujourd'hui ont trop souvent tendance à traiter avec une sévérité doctorale, un indulgent ou ricanant mépris. Ces nouveaux venus ont eu le courage de ne pas tous se résoudre à employer des recettes éprouvées et des formules toutes faites. Sans doute ont-ils commis parfois des erreurs incontestables. Ces erreurs elles-mêmes ne sont pas toutes complètement inutiles. Et n'oublions pas le cri de Beaumarchais : « Les gens qui ne veulent rien faire de rien, n'avancent rien et ne sont bons à rien. »

Chapitre II

LE GROUPE DES « SIX »

Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger Darius Milhaud, Francis Poulenc Germaine Tailleferre

L'étiquette « groupe des *Six* » date de janvier 1920. L'auteur en est un critique musical et musicographe, Henri Collet, qui, au lendemain de la guerre de 1914-1918, publiait, dans *Comœdia*, deux articles intitulés l'un *Les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie*, l'autre *Les Six Français*. Il était tentant et séduisant d'imaginer une formule française qui pût faire pendant à celle précédemment trouvée pour désigner les cinq grands musiciens dont l'action commune et organisée devait consacrer l'épanouissement de l'école nationaliste russe (Borodine, Rimsky-Korsakoff, Moussorgsky, César Cui, Balakirew). La formule journalistique d'Henri Collet était arbitraire et due au hasard d'un programme de concert : elle fit fortune. Et si les intéressés ont toujours attesté de leur indépendance réciproque, tant par leur musique que par leurs déclarations formelles et réitérées, s'ils ont toujours nié qu'il ait pu y avoir entre eux la moindre communauté d'action, ils se sont cependant plus ou moins rendus complices du slogan en publiant *L'album des six* (six brefs morceaux pour piano : Auric, *Prélude* ; Durey, *Romance sans paroles* ; Honegger, *Sarabande* ; Milhaud, *Mazurka* ; Poulenc, *Valse* ; Germaine Tailleferre, *Pastorale*), et ont les premiers

bénéficié des bienfaits publicitaires de cette trouvaille. La formule, d'ailleurs comme beaucoup de formules, est commode. Comme celles que nous rencontrerons par la suite, elle cristallise un instant de notre histoire musicale. Il n'est donc pas abusif de la conserver.

Au début des années 20, les idées de *groupe*, d'*école*, voire de *parti* musical étaient dans l'air. Déjà en 1919 Erik Satie avait créé l'éphémère *Société des nouveaux jeunes* (Auric, Durey, Honegger, Roland Manuel, Germaine Tailleferre). C'est à ce moment qu'eut lieu la soirée décisive que Darius Milhaud rapporte ainsi dans ses mémoires :

Après un concert à la salle Huyghens, au cours duquel Pierre Bertin chanta les *Images à Crusoë*, de Louis Durey, sur le texte de Saintléger Léger, et le Quatuor Capelle joua mon *IV^e^ quatuor*, le critique Henri Collet fit paraître dans *Comœdia* un feuilleton intitulé *Les cinq Russes et les six Français*. D'une façon absolument arbitraire, il avait choisi six noms ; ceux d'Auric, de Durey, d'Honegger, de Poulenc, de Tailleferre et le mien, simplement parce que nous nous connaissions, que nous étions bons camarades, et que nous figurions aux mêmes programmes ; sans se soucier de nos différents tempéraments et de nos natures dissemblables ! Auric et Poulenc se rattachaient aux idées de Cocteau, Honegger au romantisme allemand, et moi au lyrisme méditerranéen... mais il était inutile de résister ! L'article de Collet eut un tel retentissement mondial que le « Groupe des *Six* » était constitué... Puisqu'il en était ainsi, nous décidâmes de donner des « Concerts des *Six* »... La constitution du « Groupe » contribua à resserrer notre amitié. (*Notes sans musique*, Julliard, édit., Paris, 1949.)

Et déjà auparavant, Poulenc précisait lui aussi :

Ce groupe n'avait à son origine d'autre but qu'un groupement d'amitiés et non de tendances. Puis, peu à peu, des idées communes se sont établies qui nous ont très intimement liés, à savoir : la réaction contre le flou, le retour à la mélodie, le retour au contrepoint, la précision, la simplification, etc. Puis, sous l'influence de Satie et de Cocteau, nous adjoignant Milhaud de retour du Brésil, nous nous sommes groupés encore

plus étroitement, étant alors suffisamment nombreux pour donner des concerts à nous seuls, rue Huyghens. Nous étions six alors, mais nous ne nous étions jamais comptés. Le bon côté de notre bande, c'est que, liés par des idées très générales, nous sommes quand même extrêmement différents quant à la réalisation de nos œuvres.

Le nom du poète Jean Cocteau est revenu dans chacune des deux précédentes citations. C'est que Cocteau passa un moment pour le théoricien du groupe, le saint Jean-Baptiste de la musique nouvelle : dans un opuscule publié à la fin de l'année 1919 et intitulé *Le coq et l'arlequin*, que l'on prit pour le traité d'esthétique des *Six*, il tirait un feu d'artifice éblouissant d'idées souvent fausses. Il condamnait la musique dite sérieuse, sublime, celle que l'on écoute la tête dans les mains, Beethoven et Wagner surtout ; il mettait en accusation le symbolisme musical, l'impressionisme, Debussy en particulier ; il inculpait « la pédale russe », et notamment la musique de Moussorgsky et de Rimsky-Korsakoff ; il préconisait la nudité linéaire de J.-S. Bach, la violence primitive de Strawinsky, le dépouillement d'Erik Satie, le retour à l'esthétique du cirque, du music-ball, de la foire et du café-concert. Tout cela entremêlé d'observations relatives à Braque, Picasso, Chirico, Marie Laurencin, etc. Tout cela, étincelant d'intelligence, d'astuce, de sensibilité, de tours de passe-passe, de ficelles, de formules séduisantes, de raccourcis stupéfiants. Tout cela jamais complètement exact, jamais complètement faux, mais reflétant, en fin de compte, l'état d'esprit de ce petit milieu d'après-guerre, tout cela pour réclamer « une musique française de France... de la mesure, de la sobriété, de la clarté... des œuvres essentiellement construites, équilibrées, dessinées d'un trait sûr et ferme... un orchestre sans la caresse des cordes,

un riche orphéon de bois, de cuivre et de batterie..., etc. » Il faut lire ce livre étonnant de verve et qui, s'il n'est pas — et n'a jamais été — comme on a pu le croire, un évangile quelconque, même pas celui des *Six*, n'en reste pas moins un témoignage des plus précieux sur l'ambiance qui baigna la naissance du jeune groupe.

« Sans être vraiment musicien, Cocteau servit de guide a beaucoup de jeunes, écrit Honegger. Il exprimait le sens général d'une réaction contre l'esthétique d'avant guerre. Chacun de nous la traduisit de façon différente. »

En conclusion, nulle véritable action commune, organisée ni concertée, en dépit des quelques ouvrages écrits en commun tels que *L'album des Six* ou *Les mariés de la Tour Eiffel* ; en dépit aussi de quelques mots d'ordre très diversement observés tel que retour à la mélodie, à l'expression simple : ce sont là des mots d'ordre que nous retrouverons par la suite, mais réalisés tout aussi différemment, au fronton des autres groupes ou écoles que nous rencontrerons. En revanche, des haines communes, ou presque communes : le nuage wagnérien, la brume debussyste, les océans de la *Schola*.

Du point de vue du langage musical, au début tout au moins, une certaine communauté d'action doit cependant être signalée : même chez les plus sages harmoniquement, tels que Germaine Tailleferre et Louis Durey, tendance générale à l'harmonie acide, voire brutale, ceci en réaction excessive, bien compréhensible, contre la caresse impressioniste. De système technique organisé, il n'y a point à proprement parler : ce sont des tentatives tâtonnantes diversement colorées des influences plus ou moins bien assimilées de Satie, de Schönberg ou de Strawinsky, parfois d'une touchante ignorance, mais

toutes témoignant de dons éclatants et indiscutables, d'une foi et d'un enthousiasme irrésistibles. Chacun prendra ensuite son vol, choisissant son chemin personnel ; se retournant vers des maîtres injustement méprisés un moment, faute souvent de les avoir connus suffisamment, vers un Debussy, un Ravel ou un Bach par exemple ; ou au contraire, tout examen bien fait, confirmant ses haines esthétiques ; ou encore en appliquant avec plus de science, et en en approfondissant la technique, ses acquisitions un peu rapides de jeunesse ; mais chacun, en tout cas, laissant s'exprimer en toute liberté un tempérament, une nature, une personnalité toujours attachantes.

On a parlé de révolution musicale. C'est un bien grand mot. La révolution était plus dans les esprits que sur le papier réglé. Les *Six* étaient alors la *gauche* artistique. Tout est relatif, surtout aux yeux du public : pour celui-ci, ils ont viré vers la *droite*, et d'autres plus jeunes les ont remplacés à l'extrême-gauche. Il n'y a pas de rupture. La vie musicale continue.

Georges AURIC. — Né le 15 février 1899 à Lodève. Auditeur au Conservatoire de Paris (1913) dans la classe de contrepoint de Caussade avec lequel il travaille également la fugue. Cours de composition de d'Indy à la *Schola*. C'est au Conservatoire qu'il se lie avec Honegger et Milhaud. Dès l'âge de quinze ans, il fait chanter ses premières mélodies à la *Société nationale*.

Auric est un des hommes les plus intelligents et les plus cultivés qui se puissent rencontrer dans le monde musical d'aujourd'hui. Il y a chez lui de l'humaniste, en un temps où l'humanisme est rare. Il a de la pudeur et de l'objectivité, autant comme homme que comme artiste. Mais il est certainement plus passionné qu'il n'accepte de le montrer. Dans ses compositions, une retenue de façade laisse cepen-

dant sourdre bien des élans réprimés, comme dans ses écrits critiques un certain ton mesuré laisse percevoir des enthousiasmes et des antipathies qui doivent intérieurement aller à la fureur.

On a souvent parlé, lui le premier, de ses parentés avec Chabrier, Messager et Satie. C'est un fait, il témoigne ordinairement d'un sens aigu du cocasse, parfois acide ; son invention mélodique est spontanée, naturelle ; son langage est clair et dépouillé, parfois jusqu'à une certaine sécheresse, tant dans le domaine harmonique qu'orchestral. Mais il ne faut pas exagérer, ainsi que l'on a eu tendance à le faire, ce genre de comparaison dont il ne risque de résulter, dans l'esprit toujours un peu schématique du public, qu'une idée fausse nous proposant un Auric fait d'un Chabrier manqué et d'un sous-Messager, ne valant que de ces fonctions impersonnelles, sa véritable et authentique personnalité étant reléguée à l'arrière-plan de ces approximations faciles et trop commodes.

Dans sa production, il semble que l'on puisse distinguer deux groupes d'œuvres. D'une part, des pièces pour piano d'abord *(Sonatine, Pastorales, Impromptus)* ; des mélodies sur des poèmes de René Chalupt (dont le célèbre *Gloxinia*), Jean Cocteau, Gérard de Nerval, Lise Hirtz, Théodore de Banville, Louise de Vilmorin (et le choix de ces auteurs indique assez bien que la sensibilité d'Auric aimera se manifester derrière un masque soit d'ironie soit d'âcreté, soit d'amertume, soit d'apparente frivolité) ; des ballets pour Diaghilew et Ida Rubinstein qui sont parmi les meilleures pages de sa production *(Les matelots, Les fâcheux, La pastorale, Les enchantements d'Alcine)* ; de nombreuses et excellentes musiques de scène et de films (Marcel Achard, Jules Romains, Ben Jonson, Aristo-

phane, etc.). Dans tout ce groupe d'œuvres, mélange d'inspiration populaire et de distinction aristocratique ; sens mélodique clair, vif, léger ; concision des idées, concision aussi dans la façon de les traiter tant du point de vue de la forme que du matériel instrumental ; harmonie sèche, craquante, piquante, nerveuse ; l'impression de ne vouloir à aucun prix se prendre au sérieux, et ceci à l'aide d'une pensée très volontaire, d'une réserve et d'une mesure qui paraissent décidées, qui vont jusqu'au scepticisme. Ne faut-il pas voir ici une réaction, assez explicable d'ailleurs, non seulement parallèle aux réactions générales des *Six*, mais plus particulière à son cas personnel, réaction contre l'esthétique de la *Schola* de d'Indy dont il est partiellement issu ? Et cependant, derrière la volonté de cette pensée musicale, derrière la décision de cette réserve et de cette mesure qui se donnent un masque inhumain en prétendant tout résoudre par une pirouette, un sourire, une caresse, jamais par un éclat de rire, un coup de poing sur la table ou un sanglot, derrière tout cela, on devine constamment une véritable sensibilité, des ressources expressives, du sentiment, de la poésie qui se contiennent, mais à peine.

D'autre part, des œuvres où il semble se laisser aller à une nature, à un tempérament qui sont les siens en profondeur, où il s'exprime avec ampleur, sans retenue, pour tout dire, sans pudeur, et où on le sent détendu psychologiquement, quelque tension qu'il y ait dans la réalisation technique de ces œuvres. Ce sont en particulier la grande *sonate* en *fa* pour piano (1931) et la vigoureuse et dramatique partition de *Phèdre* (1950), deux œuvres qui jalonnent curieusement sa production à des époques fort éloignées.

Dans une étude publiée jadis dans la *Revue musi-*

cale, le musicographe Boris de Schlözer s'écriait : « Qui sait si un jour, sous une brusque poussée intérieure, les jeux du stade ne se transformeront pas en drame ! » Les deux partitions citées plus haut semblent justifier le pronostic. Alfred Cortot, qui cependant ne peut être taxé d'indulgence à l'égard des musiciens composant le *groupe des « Six »*, a tenu à marquer l'intérêt qui s'attache à cette *Sonate*, rarement jouée en lui consacrant une étude assez poussée où il reconnaît dès le seuil qu'Auric « a vraiment tendu aux plus significatives conceptions de son art » dans cette œuvre d'esprit presque romantique, et rappelant curieusement par certains côtés l'art de Scriabine.

De même, dans la partition de *Phèdre*, nous voyons apparaître un Auric tout à fait inattendu, proclamant une esthétique de force, de vigueur, d'affirmation, de certitude, de sérieux, de grandeur, d'intensité tragique, et qui, chose curieuse, n'est pas sans faire penser à une certaine esthétique germanique à la manière de Strauss. Le langage mélodique est musclé comme celui d'un Roussel, la rythmique est à la fois violente dans ses intentions, et subtile dans ses détails comme chez un Strawinsky, la substance harmonique a une belle consistance, de l'épaisseur, de la densité, et affecte une couleur bien personnelle.

Louis DUREY. — Né le 27 mai 1888, à Paris. Contrepoint et fugue avec un professeur à la *Schola*, Saint-Réquier.

Le moins fécond du groupe des *Six*, le moins joué aussi, et l'on se demande vraiment pour quelle mystérieuse raison. A ce jour, il laisse cependant une production qui, sans être considérable, suffit à camper une personnalité musicale digne de ce nom.

Il a surtout écrit pour la voix avec accompagnement de piano ou de petits ensembles instrumentaux

sur des textes de Théocrite, Pétrone, Tagore, Charles d'Orléans, Henri de Régnier, Rémy de Gourmont, Gide, Saintléger Léger, Rilke, Apollinaire, Cocteau, Mallarmé, Fombeure. Parmi ses recueils ou cycles de melodies, les plus significatifs semblent être les *Images à Crusoë* (Saintléger Léger), le *Poème de la prison* (Apollinaire) et les *Epigrammes de Théocrite*. Le choix des auteurs indique assez l'état d'esprit du compositeur, l'élévation et la distinction de sa pensée, sa prédilection pour les raretés de langue, de forme, d'idée, et, pourquoi ne pas le dire, il n'y a pas de mal à cela, un certain goût pour les subtilités byzantines.

L'ensemble de son évolution reflète d'ailleurs les démarches d'un esprit curieux de tout, curiosité qui a conduit l'artiste dans des directions bien différentes, et à laquelle on doit sans doute cette impression d'instabilité et d'inégalité qui frappe lorsque l'on considère son œuvre d'un seul coup d'œil. Un bref moment attiré par l'atonalisme schönbergien, il fut ensuite séduit par la simplicité et la nudité de l'art d'Erik Satie, avant de trouver ce qui semble être son équilibre véritable, une musique qui, tout en restant sobre, se fait plus directement expressive. La dernière période de sa production, celle des années récentes, paraît l'avoir conduit dans une certaine mesure vers un art d'engagement fait d'œuvres de circonstances, ou s'inspirant des circonstances, assez dans la ligne de l'esthétique musicale appliquée par les compositeurs russes contemporains. Louis Durey est d'ailleurs actuellement un des membres les plus actifs de l'*Association française des musiciens progressistes* (voir chap. VI).

A côté de sa production vocale, le compositeur nous laisse quelques œuvres instrumentales, pièces pour piano, quatuors à cordes, musiques de scènes.

Arthur Honegger. — Né le 10 mars 1892 (Le Havre) de parents suisses, mort à Paris en 1956. Deux années d'études au Conservatoire de Zurich, puis (1912) Conservatoire de Paris (classe Gédalge) et cours de Widor et d'Indy. Le début de son amitié avec Darius Milhaud marque la première étape de la formation de ce qui deviendra le Groupe des *Six*. Se fixera à Paris où il fera toute sa carrière.

De par ses tendances naturelles, Honegger est celui des *Six* qui se révèle le plus indépendant du groupe, ou plus exactement le plus éloigné de l'esthétique du groupe telle que la préconisait Jean Cocteau. Et il a tenu à le préciser à plus d'une reprise : « Je n'ai pas le culte de la foire et du music-hall, mais au contraire celui de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère. » Dès le début, son admiration va à des compositeurs tels que Bach, Beethoven. Franck, ce qui est remarquable pour le temps. Il a le goût de l'architecture musicale, et le seul véritable point de contact que l'on puisse lui trouver avec les autres membres du groupe — en dehors de l'amitié qui les unit tous — est sa réaction contre l'impressionnisme debussyste, réaction qui se manifeste d'ailleurs, non pas en en prenant le contrepied systématique et en s'imposant le dépouillement préconisé par Satie, mais en se servant des matériaux harmoniques créés par cette école impressionniste pour les utiliser de façon différente « comme base, dit-il, à des lignes et à des rythmes ; Bach se sert des éléments de l'harmonie tonale comme je voudrais me servir des superpositions harmoniques modernes et polytonales ».

Son sens de l'architecture musicale, il va le manifester dès ses premières œuvres, et en particulier en un beau *quatuor à cordes*. En ses partitions de jeunesse, il va pousser le souci de la logique architectonique jusqu'à modifier le plan classique de la

forme sonate en remplaçant le schéma traditionnel : *Exposition des thèmes A et B, Développement, Réexposition des thèmes A et B*, par celui-ci qui lui paraît plus symétrique : *Expos. des thèmes A et B, Développement, Réexpos. des thèmes B et A.*

Assez rapidement aussi, il adopte l'écriture polytonale, mais sans jamais l'ériger en système strict, et sans même le pousser aux conséquences auxquelles nous voyons aboutir un Darius Milhaud, par exemple. La polytonalité ne restera pour Honegger qu'un élément de langage parmi d'autres, non un jeu obligatoire et arbitraire.

Sa forte personnalité se dégage dès les premières œuvres, en un langage personnel rapidement formé et dont l'originalité, la vigueur sont prouvées par la façon dont Honegger sait assimiler les influences des maîtres qu'il admire ou des techniques qui le séduisent : aux noms précédemment cités, on peut ajouter ceux de Strawinsky, Schmitt, Roussel, Schönberg (dans une faible mesure). Et après le *quatuor à cordes*, cette personnalité s'épanouit dans *Le dit des jeux du monde* (1919), série d'interludes symphoniques (réunis plus tard en *suite*) pour la représentation scénique d'un poème de Paul Méral, qui attira sur Honegger l'attention du monde musical.

C'est ensuite la période héroïque du groupe des *Six* qui se solde, pour le musicien, par la composition d'œuvres de musique de chambre : *Sept pièces brèves* pour piano, *sonate* pour violon et piano, *sonatine* pour deux violons, *sonate* pour alto, *sonate* pour violoncelle, dans laquelle Honegger applique une de ses théories favorites à l'époque : chaque thème est pensé pour un des deux instruments et ne doit pas, dans le cours de l'œuvre, être confié à l'autre — ce qui est d'ailleurs bien théorique, sinon discutable. Au point de vue symphonique, la poétique *Pastorale d'été*.

C'est avec *Horace victorieux*, mais plus encore avec l'oratorio du *Roi David* qu'Honegger va entrer des deux pieds dans la célébrité internationale. Avec ce splendide chef-d'œuvre, composé sur un poème de René Morax, le musicien trouve le chemin de la grandeur, celle qui caractérisera l'ensemble de sa production, grandeur dans le choix des sujets, grandeur dans les formes, les genres, et les moyens d'exécution, grandeur dans l'accent lyrique. *Le Roi David* reste une des plus belles pages de la production contemporaine, et contrairement à ce que l'on a pu dire, elle n'a point vieilli (1921).

Sonates, oratorio : voilà qui n'est guère conforme à l'esthétique de concision demandée par Cocteau. Et de fait, en dépit de quelques contributions à l'action commune du groupe (*Sarabande* de *L'album des Six*, *Marche funèbre du général* dans *Les mariés de la Tour Eiffel*, cadence violonistique pour le *Bœuf sur le toit* de Darius Milhaud), Honegger prend son vol en toute indépendance, en grand classique de notre temps, issu à la fois d'un certain romantisme germanique qu'il a épuré et allégé à son usage, et d'une certaine spiritualité protestante, origines auxquelles le français qui est en lui vient apporter le correctif.

Ce sont ensuite *Pacific 231* (« J'aime les locomotives, disait l'auteur, comme d'autres aiment les femmes ou les chevaux »). Le premier de ses poèmes (ou plus exactement « mouvements ») symphoniques, et dans lequel il chante, en un langage puissamment musclé, « la gloire de la vitesse et du cri de l'acier » (1924) ; le joli *Concertino* pour piano et orchestre dans lequel, suivant la mode du temps, le jazz fait une légère apparition ; la partition de *Judith* (musique de scène, opéra sacré, oratorio biblique) sur un poème de René Morax, qui se dresse face au

Roi David avec son lyrisme violent et sensuel (1925); ***Antigone***, tragédie musicale sur le poème de Jean Cocteau (dont l'intention avait été de « photographier l'antique sujet en aéroplane »), œuvre dans laquelle Honegger recherche une prosodie particulière, très syllabique, et une accentuation tonique donnant au texte toute sa clarté et au mot une valeur musicale (« Si je dois laisser quelque chose dans les barques humaines, ce ne peut être qu'*Antigone* », déclarait, en 1947, le compositeur à son musicographe, José Bruyr) ; ***Rugby***, second mouvement symphonique chantant, celui-là, l'effort humain et l'euphorie du jeu sportif ; ***Amphion*** avec Paul Valéry et... ***Les aventures du roi Pausole*** avec Albert Willemetz ; une première ***Symphonie*** en *ut* (1929), aussi vigoureusement construite qu'intensément pensée *(allegro-adagio-presto)* ; un ***concerto*** pour violoncelle et orchestre (1930) où il y a du lyrisme et de l'humour, et que le jazz assaisonne légèrement ; ***Les cris du monde***, vaste oratorio profane sur un poème de René Bizet, troisième grande fresque d'Honegger, chantant celle-là, avec un âpre romantisme et un certain pessimisme, « la révolte de l'individu contre la foule qui l'écrase », sujet d'actualité précise Honegger (1931) ; un ***Troisième mouvement symphonique***, dynamique étude d'orchestre dédiée à l'orchestre Philharmonique de Berlin et à son chef Wilhelm Furtwängler ; un très beau tryptique pour piano, ***Prélude***, ***arioso***, et ***fughette*** sur le nom de Bach ; ***Sémiramis***, ballet-cantate sur un mélodrame de Paul Valéry, pour Ida Rubinstein, d'une orchestration tout à fait remarquable ; deux ***quatuors à cordes*** (1936-1937) ; ***L'aiglon***, d'après Edmond Rostand, opéra composé en collaboration avec Jacques Ibert, et qui, à défaut d'autre chose, vient témoigner de l'inépuisable habileté du musicien ; ***Jeanne au bûcher***

(1935), oratorio dramatique qui marque la première collaboration du compositeur avec le poète Paul Claudel, œuvre entreprise à l'instigation d'Ida Rubinstein, vaste fresque musicale soulignant avec une appropriation parfaite la grande musique lyrique verbale qui se dégage du texte lui-même, ce qu'Honegger a su réaliser en réussissant à équilibrer et à combiner le parlé et l'orchestre ; *La danse des morts* (1938), grande cantate pour soli, chœur, orchestre et orgue, inspirée à Honegger et à Claudel par le chef-d'œuvre de Holbein, dont le texte prend pour base la prophétie d'Ezéchiel, et dont la liberté et la vigueur de style témoignent encore de la maîtrise du compositeur ; la *symphonie pour cordes* (1942), où semblent se totaliser et se condenser — et avec quelle sobriété de moyens — toutes les qualités, tous les caractères de la personnalité musicale d'Honegger, toute la gamme de ses réactions psychologiques, son classicisme et son romantisme à la fois, œuvre-carrefour où s'équilibrent les tendances françaises et germaniques du musicien, et que vient couronner avec un effet saisissant un vermeil choral en *ré* majeur, lancé par la trompette par-dessus la polyphonie des cordes ; la *Symphonie liturgique* (1946) dont les trois mouvement commentent les paroles de la Prose des morts *(Dies Irae, De profundis clamavi, Dona nobis pacem)* dont ils donnent une évocation essentiellement subjective et, ce qui est à noter, nullement basée, au point de vue thématique, sur les éléments grégoriens correspondants ; la poétique et fraîche symphonie *Deliciae basilienses* avec ses mélodies empruntées au folklore bâlois (1947) ; la sombre symphonie dite *di tre re* (1951), ainsi intitulée pour éviter l'appellation de *Cinquième symphonie* déjà illustrée par ailleurs, *di tre re* signifiant non pas *des trois rois*, mais *des trois ré* que la timbale fait entendre

comme point final à chacun des trois mouvements (notons qu'il y est fait un emploi de procédés chers aux anciens contrapunctistes et repris aujourd'hui par les dodécaphonistes sériels).

Cette liste déjà longue ne comporte que les partitions essentielles et caractéristiques d'Honegger, et laisse de côté, faute de place, ballets, œuvres lyriques, mélodies, pièces instrumentales diverses, musiques de scène, de films (près de 50), etc.

Toute cette production, marquée au signe de la puissance et de la fécondité est profondément humaine ; elle est celle d'un artiste, mais aussi celle d'un artisan, et Honegger l'a voulue ainsi qui disait en son jeune âge — ce qui est en somme sa profession de foi esthétique : « Je me passe fort aisément de théorie. Je voudrais être un honnête ouvrier de la musique qui accomplit son métier en conscience. Il faut restaurer l'idée de métier qu'on a trop oubliée, se persuader que l'artiste, devenu véritablement trop orgueilleux, se considérant trop aisément comme un être à part, est ou doit être essentiellement un artisan. »

Dans ses *Mémoires*, Darius Milhaud faisant le bilan de la carrière d'Honegger, observe : « Le public parisien, qui s'entêtait jusque-là à ne pas vouloir comprendre la musique moderne, eut alors la sensation d'en pénétrer les secrets. » Et en effet, on peut bien dire aussi à l'actif de notre compositeur — chose qui dépasse la signification et la valeur propres de son œuvre — que la forme qu'il a su donner à son art a permis à un public toujours en retard sur les innovations de son temps, de s'approcher plus aisément du langage musical contemporain.

Darius MILHAUD. — Né le 4 septembre 1892 (Aix-en-Provence). « Français de Provence et de religion israélite », écrit-il dans ses *Mémoires*. Se destine d'abord au violon. Fait

du quatuor. Etudes secondaires au lycée d'Aix. Conservatoire de Paris (1909) : classes de Dukas pour l'orchestre, Xavier Leroux pour l'harmonie (« L'harmonie m'ennuya, et je ne fis aucun progrès »), qu'il quitte bientôt pour travailler le contrepoint avec Gédalge, et la composition avec C. M. Widor. Travaille la direction d'orchestre avec d'Indy. Renonce au concours de Rome. Pendant la guerre 14-18, secrétaire de Claudel alors ministre au Brésil. A son retour, retrouve ses camarades de Conservatoire, Honegger et Auric, auxquels se sont joints Germaine Tailleferre, Durey et Poulenc. Se consacrant alors uniquement à la musique, réside à Paris, en dehors de ses déplacements professionnels, jusqu'en 1939. Passe la guerre 1939-45 aux U. S. A., où il est professeur au Mill's College en Californie. Depuis 1945, partage son temps entre le Mill's College et Paris où il est professeur de composition au Conservatoire.

La production de Darius Milhaud est véritablement fluviale. Elle dépasse à ce jour le numéro d'opus 300. Elle touche aux genres les plus différents et s'y manifeste avec la même fécondité : opéra, oratorio, ballet, mélodie, quatuor à cordes, symphonie, sonate, musique de scène et de film. L'abondance et la diversité d'une telle production ne facilitent pas la tâche de qui veut en dégager les tendances et les caractères principaux. Du moins, l'auteur lui-même nous y aide-t-il au départ, en déclarant formellement se rattacher au lyrisme méditerranéen.

D'autre part, sur le plan technique, il est un point qui doit être signalé : c'est l'emploi que fait Milhaud de la polytonalité dès le début de sa carrière. Les trouvailles d'un Strawinsky, d'un Kœchlin, ou d'un Schönberg (qui mettait alors au point sa méthode atonale), sans que Milhaud voulût nullement les faire siennes, l'incitaient à rechercher un nouveau langage. C'est alors qu'il avait entrepris la question de la polytonalité, encouragé en ceci par la découverte d'un *duetto* de Bach, écrit en canon à la quinte,

et donnant l'impression de deux tonalités se suivant, se superposant ou s'opposant, la texture harmonique restant, bien entendu, tonale. Il avait remarqué que Strawinsky et Kœchlin se servaient d'accords contenant plusieurs tonalités, souvent traités en contrepoint d'accords ou en pédales d'accords. « Je me mis à étudier toutes les combinaisons possibles, écrit-il, en superposant deux tonalités, et en étudiant les accords ainsi obtenus ; je recherchai également toutes les solutions imaginables, en modifiant le mode des tonalités qui composaient ces accords. Je fis le même travail pour trois tonalités... Je me familiarisai avec certains de ces accords. Leur audition me satisfaisait plus particulièrement que les autres, car un accord polytonal est plus subtil dans la douceur, plus violent dans la force. »

Cette dernière observation indique assez bien l'esprit dans lequel Milhaud, à la recherche d'un enrichissement des moyens de son langage, s'engagea dans la voie de la polytonalité : il ne cherche pas à rompre avec l'univers tonal, bien au contraire ; et dans ses œuvres les plus complexes au point de vue polytonalité, le poids de la tonalité s'affirme toujours avec force. Ce qu'il voulait, c'était raffiner et multiplier ses moyens d'expression.

Dans ses œuvres du début, il a tendance à utiliser cette écriture nouvelle d'une façon assez systématique, et c'est naturel puisqu'il s'agit d'une période d'expérimentation. Par la suite, son style perdra de cette rigueur, s'assouplira, et la polytonalité ne sera plus utilisée que comme un moyen parmi d'autres, non pas comme une fin absolue en elle-même.

Enfin, dernière caractéristique du style de Milhaud, répondant d'ailleurs, elle aussi, à la volonté d'enrichir ses moyens d'expression, ses recherches dans le domaine orchestral. Nous le voyons s'exercer

à des groupements d'instruments assez inaccoutumés, utiliser au maximum les ressources de la batterie (*concerto* pour batterie et orchestre) en en faisant un véritable orchestre de percussion aux effets très subtils et très colorés, soit pour créer une ambiance comme dans *L'homme et son désir*, soit pour soutenir un récitant ou des chœurs parlés comme dans *Les choéphores*.

Homme de fresque, et de fresques gigantesques, Milhaud a donné, à cet égard, ses réalisations les plus accomplies dans le domaine lyrique. Son théâtre musical comprend seize ouvrages, depuis *La brebis égarée* (1910) jusqu'à *Bolivar* (1943). Et ce sont également ses réalisations dans ce domaine qui ont guidé tout naturellement, et en raison des exigences des textes, l'évolution de son style, ses recherches de langage, Milhaud n'étant pas un artiste à système ou à idées préconçues.

La brebis égarée, opéra en trois actes sur la pièce de Francis Jammes, se ressent un peu de l'ambiance de cette époque, où Debussy et Strawinsky viennent de faire leurs révolutions respectives. Mais la sensibilité propre de Milhaud s'y exprime déjà par des moyens bien personnels. Et l'on y trouve l'un des caractères essentiels et constants du théâtre musical du compositeur : un lyrisme qui, à l'opposé de celui des véristes italiens, est tout en profondeur, le pittoresque et la sensualité en étant exclus, l'âme seule des êtres et des choses y étant exprimée, pour si prosaïques que puissent être — comme c'est le cas ici — certains de ces êtres, ou certaines de ces choses.

Avec *Protée* (1913-14) commence la longue et féconde collaboration de Milhaud et de Paul Claudel. En dépit de la façon burlesque, bouffonne et truculente dont l'écrivain a conçu le mythe, son texte

a donné l'occasion à Milhaud de manifester pour la première fois, avec autant d'intensité, le don puissant de poésie musicale qui restera l'un des caractères également constants de son théâtre, et de son œuvre en général.

La trilogie eschyléenne de *L'orestie (Agamemnon, Les choéphores, Les euménides)* fut composée entre 1913 et 1924 sur la traduction rythmée de Claudel. La rédaction de ces trois partitions coïncide avec l'époque où Milhaud travaillait la question de la polytonalité. Il ne s'agit ici ni de musique de scène, ni de musique d'opéra, mais simplement d'un soutien choral et orchestral destiné à souligner la métrique dans laquelle, à certains moments, s'exprime le lyrisme eschyléen. Du point de vue de la forme, Milhaud se tient très près de celle du texte : pour chaque strophe et antistrophe, il établit une recherche harmonique déterminée qu'il traite en appliquant à la succession des accords la technique de la variation. Enfin, dans les scènes où l'élément lyrique ne peut être chanté, Milhaud fait *parler* le texte en mesure, rythmé et conduit comme s'il était chanté, les chœurs eux-mêmes étant parlés et soutenus par un riche orchestre de percussion (dix-sept instrumentistes) dont l'effet est saisissant par sa puissance rythmique, par la perspective et le volume sonore qui sont donnés ainsi au texte. Des moyens de cette force, de cette sauvagerie convenaient au sujet traité, et l'équilibre interne qui en résulte fait de ce tryptique l'une des réalisations maîtresses de la production de Milhaud.

Les malheurs d'Orphée (1924) est une action brève et dramatique dans laquelle le librettiste, Armand Lunel, a, suivant le désir de Milhaud, transposé « Orphée charmeur d'animaux en Orphée guérisseur des bêtes et des hommes ». La concision chère à

Milhaud — tant en ce qui concerne la composition (tous les morceaux sont brefs), que l'instrumentation (petit orchestre de solistes) — est ici très poussée, et donne à l'œuvre une expression humaine particulièrement intense.

Esther de Carpentras (1925) opéra-bouffe sur un livret d'Armand Lunel, s'inspire des mœurs des anciennes et très particulières communautés juives du Comtat Venaissin. Le livret et la musique sont traités avec beaucoup d'esprit et un sens de la caricature qui n'épargne d'ailleurs pas plus le Juif que le Chrétien. La richesse mélodique est foisonnante. C'est une œuvre heureuse, ensoleillée, où Milhaud chante avec bonheur et bonne humeur sa Provence natale, sa poésie et le lyrisme qui s'en dégage.

Le pauvre matelot (1926), tiré d'un terrible et sordide fait divers recueilli dans un journal, est composé sur un livret de Jean Cocteau. Les auteurs ne l'ont pas traité en mélodrame, mais comme une de ces vieilles complaintes, tragiques et douces à la fois, que chantent les hommes de mer. Le livret est d'un réalisme stylisé, et la musique de Milhaud, mélancolique, simple, traversée de chansons de marins, loin de prendre un caractère symphonique, accompagne l'œuvre, semble bercer le texte comme un ample rythme de houle.

L'année 1927 est celle des opéras-minutes composés par Milhaud à la demande du musicien allemand Hindemith. Il s'agit d'un petit tryptique mythologique — *L'enlèvement d'Europe*, *L'abandon d'Ariane*, *La délivrance de Thésée* — dont chaque unité ne dure guère plus de sept à huit minutes, et dans lesquels Milhaud et son librettiste Henri Hoppenot ont atteint, par la concision, à une sûreté de trait, à une noblesse d'expression tout à fait saisissantes.

La sagesse (1935) est une cantate scénique (cho-

rale et chorégraphique) résultant d'une commande d'Ida Rubinstein et composée sur un texte de Claudel qui a puisé son sujet dans la parabole du *Festin de la sagesse*. Drame de la conscience pour lequel Milhaud a recherché une musique toute faite de simplicité, de sérénité et de grandeur.

Médée (1939), tragédie lyrique sur un livret de Madeleine Milhaud, inspiré à la fois d'Euripide, de Sénèque et de Corneille, correspond de la part du musicien à une tentative assez systématique. Voulant traiter *un caractère* (l'amour total se prolongeant par la jalousie, celle-ci aboutissant au crime), Milhaud a cherché la musique de son sujet. Il en résulte une musique nette, froide, franche, cruelle pour le personnage de Médée, s'opposant à la musique délicate réservée à celui de Créuse. C'est une partition aux effets plus linéaires que colorés, et dont les détails psychologiques et dramatiques ressortent avec précision et violence.

Entre 1928 et 1943, Milhaud composa ce qui constitue son grand tryptique sud-américain : *Christophe Colomb* (1928-29. Deux parties et vingt-sept tableaux, sur un poème dramatique de Claudel), *Maximilien* (1930. Opéra en trois actes et neuf tableaux, sur un livret d'Armand Lunel d'après Werfel), *Bolivar* (1943. Opéra en trois actes et dix tableaux, sur un livret de Madeleine Milhaud d'après Jules Supervielle). Ces trois partitions font appel, au sein même de chacune d'elles, à des moyens et à des styles très différents. C'est ainsi que dans *Christophe Colomb* — qui est probablement une des cimes de la production de Milhaud — le cinéma intervient « pour intensifier le pouvoir évocateur de la mise en scène », laquelle est très complexe. La polytonalité y est moins recherchée, moins touffue. Dans *Maximilien*, la structure symphonique des

scènes rappelle un peu le système adopté par Alban Berg dans son *Wozzeck* : chacune d'elles relève d'une forme ou d'un genre classiques (allegro de sonate, scherzo avec trio, fugue, etc.). *Bolivar* est traité dans l'esprit d'une violente imagerie populaire, schématisant, mais accentuant les caractères et les faits dramatiques. Par l'utilisation de moyens d'expression très hétérogènes, par la succession ou la conjonction de styles différents, l'ensemble de ce vaste tryptique peut être dit de style baroque.

Le lyrisme de Milhaud, nous le retrouvons dans ses innombrables mélodies et ensembles vocaux, composés notamment sur des poèmes de René Chalupt, Léo Latil, Claudel, Ronsard, Gide, Cocteau, etc., ainsi que sur des textes de chants juifs populaires et traditionnels. Dans tous ces recueils, la luxuriante invention mélodique du musicien se donne libre cours, et le sentiment poétique y atteint à des raffinements inouïs. Une critique peut cependant être adressée en toute objectivité à l'ensemble de ces œuvres vocales — de même d'ailleurs qu'aux opéras ; elle concerne la prosodie de Milhaud qui est souvent rudimentaire, lourdement carrée, et ne tient guère compte de la pulsation et de la musique de la langue française. Et si des procédés prosodiques aussi gros peuvent à la rigueur se justifier dans une certaine mesure au théâtre en raison de la grandeur de la perspective acoustique, il n'en est pas de même pour la mélodie qui requiert plus de finesse.

Dans le domaine pianistique, la production de Milhaud est assez restreinte. Elle traduit plus un besoin d'expression poétique que le souci de résoudre des problèmes de technique pianistique ou d'exploiter systématiquement les ressources de l'instrument. Elle consiste essentiellement en une *Suite* (1913), six pièces intitulées *Printemps* (1915), ravissantes

romances sans paroles d'une souple écriture polyphonique ; cinq *Etudes* pour piano et orchestre (1923), *Le carnaval d'Aix*, fantaisie pour piano et orchestre pleine de verve et de saveur (1926), *Automne*, suite de trois pièces poétiques (1932), *Romances sans paroles*, plusieurs concertos de piano, deux ravissants recueils tirés de la musique que l'auteur avait composée pour le film *Madame Bovary*, deux cahiers de *Saudades do Brasil*, et *Scaramouche*. Les *Saudades do Brazil* sont des danses brésiliennes dans le caractère du tango ou de la rumba ; chacune d'elles porte le nom d'un des faubourgs de Rio-de-Janeiro dont Darius Milhaud célèbre ainsi le charme exotique ; l'ingéniosité rythmique constitue en grande partie l'agrément de ces pièces que leur grâce sensuelle a rendues populaires. Non moins populaire est le *Scaramouche* pour deux pianos, tout baigné lui aussi d'un savoureux exotisme sud-américain, suite de trois morceaux d'une amusante écriture pianistique et se terminant par une éblouissante samba. Il faut enfin citer deux sonates.

La production de Milhaud dans le domaine de la musique instrumentale est d'une telle abondance qu'il est impossible d'en faire ici un examen même sommaire. Elle comprend des sonates pour différentes formations (alto et piano, flûte et piano, deux violons et piano), des trios (cordes ou vent), quinze quatuors à cordes (dont les deux derniers peuvent être joués simultanément, en octuor), des ensembles (flûte, hautbois, clarinette et piano), des symphonies dont la plus récente, avec chœurs et *Te Deum* final, composée pour célébrer la fin de la guerre, des concertos pour violon, alto, clarinette, batterie, etc.

Enfin Milhaud a amplement fourni les compa-

gnies de ballets du monde entier, depuis les ballets russes de Serge de Diaghilew jusqu'aux grandes troupes actuelles. Parmi ces partitions, il faut signaler *L'homme et son désir* avec son extraordinaire orchestre de percussion, *Le bœuf sur le toit*, *La création du monde*, une de ses pages les plus intensément poétiques, *Salade* d'un italianisme à la verve et à la couleur irrésistibles, *Le train bleu*, *Les songes*, *Les cloches*, *'adame Miroir*.

Toute cette production marquée comme celle d'Honegger au signe de la puissance, et, plus encore que cette dernière, de la fécondité, se place dans la grande tradition française de noblesse de pensée, d'audace, d'écriture, de franchise d'accent, de richesse mélodique. « Français de Provence », ainsi qu'il se définit lui-même en mettant l'accent sur le parfum de terroir qui règne dans toute son œuvre, il est, pour reprendre la formule de son commentateur, Paul Collaer, « un poète lyrique qui s'exprime en musique ».

Francis POULENC. — Né à Paris le 7 janvier 1899. Ses parents, aveyronnais du côté paternel, parisiens du côté maternel, appartenaient à un milieu de gros commerçants du Marais. Premiers enthousiasmes précoces : Mozart et Debussy. Travaille le piano très jeune, avec Ricardo Viñes en particulier. Après quelques petits essais de composition, étudie l'harmonie avec Charles Kœchlin.

A une enquête, faite en 1946 par une revue musicale, Poulenc répondit ce qui suit :

1) Mon « canon », c'est l'instinct ;
2) Je n'ai pas de principes, et je m'en vante ;
3) Je n'ai aucun système d'écriture, Dieu merci ! (système équivalent pour moi à « trucs ») ;
4) L'inspiration est une chose si mystérieuse qu'il vaut mieux ne pas l'expliquer.

Voilà un portrait du peintre par lui-même, qui en dit sans doute plus long que bien de subtiles études. Après cela, il ne resterait plus qu'à écouter

la musique de Poulenc. Ce serait trop simple ! Et si les déclarations du musicien, les trois premières tout au moins, fixent un certain nombre de points essentiels, reste le quatrième qui est une « preste pirouette », selon le terme de l'auteur de l'enquête : elle élude tout un ensemble d'éléments — psychologie du personnage, goûts de l'artiste, influences subies, etc. — qu'il est nécessaire de fixer pour compléter la physionomie de quelqu'un qui ne pouvait être que compositeur de musique, et qui possède précisément un *instinct* musical aussi fort.

L'ensemble de sa production marque plusieurs étapes assez nettes. Une période initiale, que l'on pourrait appeler la « période fauve », voit naître des œuvres d'un métier rudimentaire, où se reflètent sans discrétion les influences des maîtres qu'il admira (Strawinsky et Satie en particulier), mais où cependant, sa personnalité originale déjà bien formée s'affirme avec force. C'est l'époque de mélodies telles que *Cocardes* (J. Cocteau), et surtout du *Bestiaire* (G. Apollinaire) ; des *Mouvements perpétuels*, de la *Suite en ut*, et de la sonate à quatre mains, pour le piano, des sonates pour instruments à vent et de la *Rapsodie nègre*.

Vient ensuite une période où le métier s'affermit et que marque le double souci de ne pas abandonner le ton « fauve », mais de ne pas passer non plus pour un analphabète : la rédaction est plus soignée, mais l'accent reste toujours aussi vif que précédemment, et les influences se font plus discrètes. C'est l'époque des *Poèmes de Ronsard*, des *Chansons gaillardes*, des *Airs chantés*, des *Novelettes* pour piano, du trio pour piano, hautbois et basson, du *Concert champêtre* pour clavecin et orchestre, d'*Aubade* pour piano et dix-huit instruments, des *Biches* (ballet pour Serge de Diaghilew).

Avec la décade des années 1930 s'ouvre encore une nouvelle période se caractérisant par l'abandon de cette sorte de fauvisme qui subsistait encore précédemment, dans l'écriture en particulier. Poulenc a parfait sa culture musicale, et il en vient tout naturellement à certaines formules plus classiques, plus traditionnelles, et rejette complètement toute agressivité inutile, tout excès de simplicité ou même de gaucherie plus ou moins affectées. Ceci dit, la langue n'y perd nullement de sa couleur, ni l'inspiration de sa verve et de sa poésie. Années fécondes en pièces pour piano — qui ne constituent d'ailleurs pas le meilleur de ce qu'il peut nous donner : *Sept nocturnes*, *Douze improvisations*, *Les soirées de Nazelles*, *Intermezzi*, *Feuillets d'album*, etc. Années fécondes surtout dans le domaine de la musique vocale : près de cinquante mélodies sur les poèmes d'Apollinaire, Max Jacob, Paul Eluard, Louise de Vilmorin, Colette, Ronsard et Charles d'Orléans ; plusieurs importantes œuvres chorales — *a capella* ou avec accompagnement d'orchestre : *Sept chansons* (Apollinaire-Eluard), *Litanies à la Vierge noire de Rocamadour* (première œuvre religieuse), *Messe en sol*, *Sécheresses* (Ed. James), la cantate *Le bal masqué* (Max Jacob), une de ses œuvres les plus significatives ; un sextuor pour piano et vent, un concerto pour deux pianos et orchestre, et de nombreuses musiques de scène, en particulier *Intermezzo* (Giraudoux), *Margot* (Bourdet).

Vers la fin des années 30 commence la période actuelle qui est caractérisée par une maîtrise complète des moyens d'expression, et ceci dans les domaines les plus divers : la mélodie, avec les grands cycles de *Tel jour, telle nuit* (Eluard), *Fiançailles pour rire* (L. de Vilmorin), *Banalités* (Apollinaire), *Chansons villageoises* (Fombeure), et les *Poèmes*

d'Aragon ; les chœurs, avec *Quatre motets pour un temps de pénitence*, la grande cantate pour double chœur *a capella*, *Figure humaine* (Eluard), *Un soir de neige* (Eluard), et un *Stabat Mater* ; le piano, avec la *Suite française* d'après Claude Gervaise et *L'histoire de Babar le petit éléphant* avec récitant ; la musique instrumentale et symphonique, avec les sonates piano-violon, piano-violoncelle, les concertos orgue-orchestre à cordes-batterie, piano-orchestre ; le ballet, avec *Les animaux modèles* ; l'opéra-comique, avec *Les mamelles de Tiresias* (Apollinaire).

L'ensemble de cette production prise dans sa largeur, c'est-à-dire depuis *Le bal masqué* ou *Les mamelles de Tiresias* d'une part, jusqu'aux *Motets pour un temps de pénitence* d'autre part, présente toute une série de tendances diverses, voire opposées. Grâce et dépouillement, sensualité et ascétisme, sans-gêne désinvolte et sérieux appliqué, familiarité faubourienne et galanterie aristocratique, propension à l'attendrissement déboutonné et à la réserve sévère, sens du progrès et sens du classique. Tout cela combiné avec la gamme d'influences subies par le compositeur (Strawinsky, Satie, Chabrier, puis Debussy et Ravel, les clavecinistes français des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, les chansonniers polyphonistes de la Renaissance) donne une personnalité musicale extrêmement diversifiée, assez complexe malgré son apparence de simplicité, et qu'il est assez difficile d'analyser et d'étiqueter.

Un critique musical a schématisé tout cela en en faisant deux parts et disant : chez Poulenc, il y a du moine et du voyou. C'est un peu schématique en effet, et néglige un certain nombre de nuances intermédiaires, mais reflète néanmoins assez bien l'essentiel. Dans la première catégorie se rangent bien entendu toutes les œuvres vocales d'inspiration

religieuse, ainsi que quelques œuvres instrumentales, tel le concerto pour orgue et orchestre, et certains cycles de mélodies ou de chœurs profanes *(Figure humaine, Priez pour paix, Tel jour, telle nuit)*. Dans le domaine religieux en particulier, la réussite de Francis Poulenc tient au concours de trois éléments essentiels. Elément technique d'abord : le compositeur trouve dans l'écriture vocale, et chorale surtout, un mode d'expression qui lui est particulièrement favorable, comme naturel, presque nécessaire, sachant tirer parti comme il le fait des ressources de la polyphonie vocale, conduire ou grouper les voix en tenant compte de leurs qualités et de leurs possibilités sonores. Elément prosodique ensuite : Poulenc a toujours témoigné d'une aptitude exceptionnelle à fondre texte et musique ; le mot suscite l'idée musicale adéquate, et semble en même temps s'absorber tout naturellement dans la courbe mélodique, dans la substance harmonique, dans la pulsation rythmique. Elément expressif enfin : la croyance religieuse du musicien fait de chaque mesure de sa musique sacrée, un acte de foi, une véritable prière musicale dans laquelle il ne se contente pas de mettre un texte en musique, mais où il élève lui-même la prière d'un simple fidèle, tout ceci d'ailleurs sans littérature indiscrète ni affectation. « J'essaye, dit-il, de donner une impression de ferveur, et surtout d'humilité, pour moi la plus belle qualité de la prière... Ma conception de la musique religieuse est essentiellement directe et, si j'ose dire, familière... Pas de *Te Deum* pour Notre-Dame !... »

Ce triple concours d'éléments, tant scientifiques que spirituels, contribue à l'équilibre et à l'unité des œuvres sur les plans technique et expressif ; et il fait ressortir chez Poulenc une attitude naturelle qui n'est pas sans rappeler celle des artistes qui, à

la fois artisans et croyants, façonnèrent jadis les chefs-d'œuvre sincères de l'art roman.

S'agissant des œuvres vocales non religieuses, le mécanisme est le même : il suffit de remplacer la foi par le sens poétique si particulier à Francis Poulenc. Il fallait des antennes singulièrement sensibles pour pouvoir assimiler comme il l'a fait la musique de la langue et la substance poétique des écrits d'un Apollinaire ou d'un Eluard.

Dans la seconde catégorie se classent un certain nombre d'œuvres telles que *Le bal masqué*, *Les mamelles de Tiresias*, le concerto pour piano et orchestre de 1949 dans le final duquel intervient la maxixe, des mélodies comme *La grenouillère*, *Allons ! plus vite !...*, *L'anguille*, etc. C'est ici le côté parisien, faubourien et banlieusard de l'auteur qui s'exprime, le côté trottoir, casquette, déjeuner de canotiers de Renoir, orchestre du Pré-Catelan, etc. C'est là un aspect de Poulenc qui amuse les gens-du-monde et les gros bourgeois parce qu'il leur donne l'impression de s'encanailler sans risque ; c'est un aspect qui fait dire à certains professionnels dédaigneux : « Petit maître ! » Tout cela est bien vite dit. Tout cela semble peut-être ne pas faire sérieux au premier abord. Mais, de même que chez Apollinaire, racontant les obscénités du Roi-Lune, les incongruités du *Poète assassiné*, ou décrivant le bitume du boulevard de Grenelle un soir de mai, une profonde poésie se dégage ici, dépassant son objet même et le sublimant.

Dans une catégorie intermédiaire — mais au sein de laquelle il faudrait prévoir encore bien des subdivisions — peuvent se classer toute une série d'œuvres qui, moins significatives de la personnalité du musicien, n'en ont pas moins des qualités rares de verve et de charme. Ainsi en est-il du concerto pour deux pianos et orchestre, mozartien de senti-

ment par certains côtés, impertinent jusqu'au sans-gêne par d'autres ; d'*Aubade*, ce concerto chorégraphique pour piano et dix-huit instruments où règne une étrange atmosphère d'érotisme et de cruauté, comme dans les *Cinq poèmes* (Eluard) de 1935 et les cycles composés sur les poèmes de Louise de Vilmorin ; des *Sécheresses* pour chœurs et orchestre ; de la plupart des pièces pour piano et du *Concert champêtre*.

Tels sont, rapidement esquissés, les principaux aspects d'un compositeur essentiellement français et qui, plus que bien d'autres contemporains, est l'homme de sa musique ou plutôt les hommes de ses musiques. Ces hommes se tournent parfois le dos. Ce n'est pas signe de contradiction, mais de richesse. C'est en tout cas signe d'authenticité.

Germaine TAILLEFERRE. — Née en 1892. Etudes au Conservatoire de Paris où elle se lie avec Milhaud qui la pousse vers la composition et la présente à Satie. La constitution du *groupe des Six* et la participation à la musique des *Mariés de la Tour Eiffel* la font connaître du public.

Pianiste remarquable, Germaine Tailleferre a surtout composé pour son instrument. Pas plus que ses camarades des *Six* elle ne s'enferme dans un système. Si elle utilise les acquisitions récentes de la polytonalité, ce n'est que lorsque le lui dicte son instinct. L'art de cette « Marie Laurencin pour l'oreille » (Cocteau) est essentiellement français. Le langage a de la verve, de la vigueur. Il ne craint pas certains frottements, certains acides harmoniques, mais il n'est jamais agressif. Il n'essaye jamais d'être artificiellement masculin, et s'il reste gracieux, il ne tombe jamais dans la minauderie de l'ouvrage de dame. Cet art de Germaine Tailleferre, de saveur moderne, rejoint cependant notre classicisme traditionnel. C'est ainsi que l'on retrouve le souvenir

des anciens clavecinistes dans son ballet *Le marchand d'oiseaux* représenté aux Ballets suédois, dans son premier concerto pour piano et orchestre surtout, où ce souvenir se mêle étrangement à la clarté et à la simplicité recommandées par Erik Satie. L'écriture instrumentale de ce dernier ouvrage est d'ailleurs intéressante par les subtils problèmes d'exécution qu'elle propose à l'interprète. On lui doit également un autre Concerto, pour deux pianos, voix et orchestre, plus symphonique, plus substantiel, et d'un sentiment expressif plus fort ; un concerto pour harpe et orchestre, *Six chansons francaises*, une *Ballade* pour piano et orchestre, un quatuor à cordes, *Jeux de plein air* pour deux pianos, un ballet sur un argument de Lise Deharme, *Paris-Magie* ; deux opéras-comiques : *Le fou sensé*, et *Il était un petit navire*, ce dernier sur un livret d'Henri Jeanson qui caricature judicieusement les vieux poncifs lyriques, ce qui valut aux auteurs, lors de la création (1951), un des plus beaux chahuts que les théâtres subventionnés aient connu depuis longtemps ; enfin une très belle, noble et claire partition, *La cantate du Narcisse*, sur le texte de Paul Valéry.

Chapitre III

L'ÉCOLE D'ARCUEIL

Henri Sauguet, Maxime Jacob
Henry Cliquet-Pleyel, Roger Désormière

Moins qu'aucun des *groupes* ou *écoles* dont il est question dans ces pages, l'école dite d'Arcueil, n'a eu d'existence véritable, non plus que de dogme proprement musical appliqué en commun. Mais, comme pour les *Six*, c'est une étiquette commode. Il semble d'ailleurs que, dans l'esprit de ses membres, le terme *Ecole d'Arcueil* soit plus un hommage à Erik Satie que l'expression d'une réelle volonté de constituer un groupement effectif de disciples.

Lorsqu'à la fin de sa vie, Erik Satie se fut fixé à Arcueil, et que ceux des *Six* qui avaient subi son influence furent allés vers où les appelaient leurs tendances et leurs réussites personnelles, il vit se grouper autour de lui une nouvelle équipe de jeunes composée d'Henri Sauguet, Maxime Jacob, Henry Cliquet-Pleyel, Roger Désormière. « Marchez seuls. Faites le contraire de moi. N'écoutez personne », leur enseigna Satie. Ils marchèrent seuls, ils ne l'imitèrent pas, et ils eurent raison. La seule communauté d'idées que l'on puisse trouver entre les quatre jeunes artistes est une même admiration pour le vieux maître d'Arcueil, et une tendance vers l'expression simple en musique, tendance qui n'était pas complètement opposée à celle qui avait animé

les *Six*, mais qui semble s'être accentuée encore sous l'influence de Satie en une sorte de réaction contre ce qui pouvait avoir alors paru excessif chez les *Six*.

Le nom de Roger DÉSORMIÈRE (1898, Vichy), qui a peu écrit, n'aurait pas à figurer dans ces pages s'il n'avait mis aussi inlassablement et aussi courageusement son grand talent de chef d'orchestre au service de la jeune musique. Commençant par défendre celle de ses camarades dans les premiers concerts de l'*Ecole d'Arcueil*, il passe ensuite aux Ballets suédois, aux Ballets russes, à l'*Orchestre symphonique de Paris*, à la *Société philharmonique*, dans les grandes associations, aux deux sociétés de musique de chambre contemporaine, *La sérénade* et *Triton*, à l'*Orchestre national* de la radiodiffusion française, enfin à l'Opéra-Comique et à l'Opéra. Il est peu de musiciens aujourd'hui âgés de moins de soixante ans, qui ne lui doivent reconnaissance, gratitude, respect, indéfectible amitié.

Henry CLIQUET-PLEYEL, qui fit ses études au Conservatoire de Paris où il fut le condisciple de Darius Milhaud a, par contre, beaucoup écrit, encore qu'il ait été joué assez rarement. Son art répond exactement à ce qui semble avoir été le souci du groupe : expression et simplicité.

Il en est de même de Maxime JACOB (1906) qui, d'origine israélite, devait par la suite se convertir pour entrer chez les Bénédictins où il fut organiste de son monastère et où, sous le nom de Dom Clément il continue de composer. Darius Milhaud, dont il fut l'ami, écrit qu'en sa jeunesse Maxime Jacob apportait au groupe un réel élément de fraîcheur et de légèreté. « Pour Dom Clément, ajoute-t-il, la musique est l'émanation même de son cœur et un don de Dieu. » La première partie de sa production, d'une inspiration et d'une rédaction assez simplettes,

répond à l'idéal de l'*Ecole d'Arcueil* : son *Ouverture*, sa musique de scène pour *Voulez-vous jouer avec moâ*, sa *Sérénade* pour quatuor à cordes et instruments à vent, ses mélodies sur des poèmes de Musset, Verlaine, Derême, Cocteau, René Chalupt se placent sous le signe du charme, de la clarté, de la simplicité, et sont plus des hommages un peu gauches à l'art d'un Gounod qu'à celui d'un quelconque des grands révolutionnaires qui venaient de bouleverser le langage musical pendant le premier quart du siècle.

Depuis son entrée dans les ordres (1930), il se consacre à la composition de cantiques dans lesquels il s'efforce de réagir contre la vulgarité saint-sulpicienne, si florissante hélas ! en ce genre d'ouvrages, et cherche à rester aussi près que possible de l'esprit de la mélodie grégorienne et de la polyphonie palestrinienne, à chercher une expression respectant le saint lieu, et une écriture qui mette ces cantiques à la portée de toutes les petites maîtrises paroissiales (*Douze cantiques de fête*). C'est ainsi, dans sa vie et dans son art, rester fidèle à l'idéal d'humilité et de dépouillement de celui autour duquel se groupèrent les jeunes de l'*Ecole d'Arcueil*.

Henri SAUGUET (1901, Bordeaux) est le plus important des quatre. Egalement encouragé à ses débuts, par Darius Milhaud qui le présenta à Satie, il fut l'élève de Canteloube et de Kœchlin. Si ses premiers ouvrages ne sont pas toujours exempts d'une certaine gaucherie d'écriture, ils dégagent déjà une force poétique expressive qui, dans la production de sa maturité, ne s'est jamais épuisée. Il fut adopté aussitôt par le monde musical et composa des partitions de théâtre (ballets et opéras-bouffes) pour les spectacles de Beriza, de Diaghilew, du comte de Beaumont, d'Ida Rubinstein et de Serge

Lifar (*Le plumet du colonel, La chatte, David, La nuit, La contrebasse*, etc.).

Parallèlement à ces premières compositions de théâtre, Sauguet s'essaye à la musique de chambre avec les *Françaises*, la *Sonate* et les *Pièces poétiques* pour piano, la sonatine pour flûte et piano, le *Divertissement de chambre* pour cinq instruments, et surtout de nombreuses mélodies sur des poèmes de Louise Labé, Schiller, Swinburne, Th. Gautier, Jean-Paul et Henri Heine.

Déjà en cette période de formation, le langage de Sauguet est très personnel, notamment en ce qui concerne l'invention mélodique. Et, chose curieuse, c'est dans cette partie de sa production qu'il est le plus difficile de déceler les influences que le musicien peut avoir subies à l'époque, ce qui sera plus aisé à déterminer pour les œuvres postérieures.

Vient ensuite une période de transition où, sans perdre de son originalité, de sa saveur spécifiquement personnelle, le langage musical de Sauguet va s'affermir et s'assouplir tout en même temps, se débarrasser de cette sorte de maladresse qui, non sans un certain charme pervers parfois, alourdit ses premiers ouvrages. Ce sont les années 30 avec le concerto pour piano et orchestre dont l'écriture instrumentale brillante et claire n'est pas sans offrir de redoutables difficultés techniques à l'exécutant : *La voyante*, cantate pour voix et petit orchestre, une des pages les plus originales et les mieux venues de Sauguet ; *Les ombres du jardin*, pour quatuor vocal, petit chœur et orchestre de chambre ; enfin et surtout, *La chartreuse de Parme*, opéra en quatre actes et onze tableaux (Opéra de Paris, 1939), composé sur un livret d'Armand Lunel. Toujours attiré par le théâtre, le musicien donne ici à la scène lyrique sa partition la plus importante. La plus

importante, mais non toujours la plus égale : c'était évidemment une gageure, pour un librettiste, que de tirer du vaste chef-d'œuvre de Stendhal un livret qui soit à la fois complet du point de vue psychologique, et susceptible d'entrer dans le cadre d'une soirée d'opéra ; Lunel s'en est tiré au mieux, mais non sans être contraint de schématiser parfois les choses à l'extrême, ce qui a peut-être privé certains épisodes de toute leur ampleur et de toute leur intensité dramatiques. L'ambiance poétique si caractéristique du compositeur y règne de bout en bout, et il y a là des pages d'où se dégagent, sans effets extérieurs, sans formules théâtrales poncives, une très grande émotion (ainsi, les scènes de la prison, le duo de la Sanseverina et de Mosca au bord du lac de Côme, le sermon dans l'église, cette dernière étant de par son objet même, l'une des plus difficiles qui soient à traiter, et que Sauguet a réussie avec un tact et une adresse remarquables). L'œuvre n'eut cependant pas le succès que lui méritaient des qualités expressives d'une grande rareté : les confrères et critiques académiques s'empressèrent d'en relever les quelques gaucheries de facture que l'on y trouvait encore, en particulier dans l'orchestration, ainsi que quelques inégalités de style ; quant au public de l'Opéra, amateur de gros effets, il fut sans doute dérouté par la discrétion, la sobriété, la simplicité, l'absence de rouerie d'un ouvrage qui ne rompait peut-être pas complètement avec les clichés traditionnels de l'opéra romantique, mais qui avait la courageuse vertu de se priver volontairement du facile recours aux plus grossiers d'entre eux.

Depuis les années 40, Henri Sauguet a donné un certain nombre d'ouvrages de tous genres dans lesquels il se montre possesseur d'un style, d'un langage, et d'une palette orchestrale toujours plus

assurés et plus homogènes. C'est en cette période que l'on voit apparaître l'influence du Strawinsky de l'époque *Jeux de cartes*, influence qui reste très légère, qui n'est en quelque sorte que physique, et n'entame en aucune façon l'originalité du discours musical de Sauguet. Ce sont d'abord *La gageure imprévue*, petit opéra-comique d'après Sedaine ; surtout *Les forains*, ballet qui a plusieurs fois fait triomphalement le tour du monde dans un admirable décor de Christian Bérard, et où le compositeur évoque d'une façon saisissante l'ambiance mélancolique des pauvres cirques ambulants — c'est là du meilleur Sauguet ; *La rencontre d'Œdipe et du Sphinx*, ballet où se précise justement cette influence de Strawinsky ; la *Symphonie expiatoire*, dédiée aux innocentes victimes de la guerre, hommage profondément touchant, et qui possède beaucoup de grandeur sans jamais tomber dans la grosse éloquence ; *Les saisons*, symphonie allégorique présentée d'abord sous forme d'oratorio radiophonique, puis de ballet, partition pleine de poésie naturelle. Enfin, toute une série de mélodies sur des poèmes de Rilke, Heine, Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, Laforgue, ainsi qu'une grande cantate pour basse et orchestre sur 19 poèmes de Rilke, *Chant d'amour et de mort du cornette Christoph Rilke*.

En ces derniers noms se reflètent assez bien les préoccupations romantiques de Sauguet. Son tempérament semble en effet le porter vers un certain expressionnisme de sentiment, vers la confidence du cœur. Mais il ne se laisse jamais aller aux excès des grands romantiques. Un classique demeure en lui, possesseur des éléments de mesure, de sobriété, d'harmonie et de clarté qui sont parmi les constantes traditionnelles du génie français. Par son attitude esthétique, Sauguet rappellerait donc un peu les pré-romantiques alle-

mands chez qui la musique est avant tout poésie.

On a dit l'originalité de son invention mélodique. Sa rythmique est également fort personnelle, encore que ne faisant point appel à des combinaisons de formules subtiles ou complexes ; et c'est là ce qui lui a permis de réussir si indiscutablement dans le domaine du ballet. Du point de vue harmonique, le langage de Sauguet ne se signale par aucune innovation particulière : toujours extrêmement personnel lui aussi, il a commencé par être, dans les premières œuvres, d'une simplicité sans doute un peu excessive, en raison, probablement, de l'influence de Satie ; il n'a cessé, depuis, de s'enrichir, de se colorer, de s'affermir et de s'affiner, sans rien perdre d'ailleurs de sa clarté et de sa transparence, restant toujours solidement rattaché au principe tonal, sans agressivités recherchées, mais ne se refusant cependant pas à l'emploi d'un langage harmonique qui est bien de son temps.

En annexe à l'*Ecole d'Arcueil*, on peut citer deux autres noms. Celui de Jacques Benoist-Méchin qui a, depuis, fait parler de lui en littérature et en politique. Il appartint au groupe à ses débuts. Darius Milhaud dit que c'était un étrange garçon très cultivé, très influencé par sa musique, possesseur d'un lyrisme indéniable. Le peu qu'il a écrit est maintenant tombé dans l'oubli. En second lieu, celui de Robert Caby (1905), disciple de Satie, d'abord dessinateur, puis poète surréaliste, critique musical à *L'Humanité*, et qui laisse un ballet d'après Gœthe et Schiller *(L'Amour et la danse,)* un ballet d'après Prévert, des mélodies sur des poèmes de Heine, Gœthe, Apollinaire, Pouchkine, Uhland, Eluard et Aragon, quelques pièces pour piano, des musiques de films, toutes œuvres se situant, par leur facture, dans l'esthétique simplement expressive de l'*Ecole d'Arcueil*.

Chapitre IV

LE GROUPE DE « LA JEUNE FRANCE »

Olivier Messiaen, André Jolivet
Daniel Lesur, Yves Baudrier

Pas plus que les « groupes » ou « écoles » dont il a été parlé précédemment, l'appellation de *La jeune France* ne doit faire supposer que ses membres appliquent en commun un quelconque système technique organisé. Ce groupe est aussi hétérogène que possible. Son unité tient en un ensemble d'aspirations et de tendances générales, esthétiques, essentiellement extra-musicales, et n'affectant en tout cas nullement les solutions purement techniques. Il s'agit avant tout d'une action commune, née (1936) en réaction contre les tendances abstraites à dominante mitteleuropéenne du *Triton*.

Le promoteur de cette action commune est Yves Baudrier qui, en 1935, entendant à la Société des Concerts du Conservatoire *Les offrandes oubliées* d'Olivier Messiaen « prit brusquement conscience du mouvement spiritualiste qui allait entrainer beaucoup de jeunes artistes, en France ». Baudrier prit contact avec Messiaen, et se mit d'accord avec lui sur l'idéal à poursuivre. Messiaen proposa alors de constituer un groupe avec deux jeunes compositeurs de ses amis qui ne se connaissaient pas encore, mais qui avaient tous deux donné déjà des preuves de leur dynamisme vis-à-vis du problème musical contemporain tant aux concerts de la *Société nationale*, de la *Société internationale de musique contemporaine* et de *La spirale* qu'à l'*Orchestre sympho-*

nique de Paris : André Jolivet et Daniel Lesur.

Chez Baudrier se réunirent, pour confronter idées et projets, ces quatre musiciens venus d'horizons bien différents : Messiaen et Lesur issus du Conservatoire de Paris ; Jolivet ayant choisi lui-même ses maîtres selon ses propres tendances ; Baudrier, autodidacte.

De ces cogitations devait sortir le manifeste suivant, qui servit d'enseigne au premier concert donné par le jeune groupe (1) :

Les conditions de la vie devenant de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, la musique se doit d'apporter sans répit à ceux qui l'aiment, sa violence spirituelle et ses réactions généreuses. *La jeune France*, reprenant le titre que créa autrefois Berlioz, poursuit la route où, durement, chemina autrefois le maître. Groupement amical de quatre jeunes compositeurs français, Olivier Messiaen, Daniel Lesur, André Jolivet et Yves Baudrier, *la jeune France* se propose la diffusion d'œuvres jeunes, libres, aussi éloignées d'un poncif révolutionnaire que d'un poncif académique.

Les tendances de ce groupement seront diverses, et ne s'accordent que par le même désir de ne se satisfaire que de sincérité, de générosité et de conscience critique ; son but est de créer et de faire créer une musique *vivante*.

Dans chaque concert, *la jeune France*, formant un jury libre, fera exécuter, dans la mesure de ses moyens, une ou plusieurs œuvres caractéristiques d'une tendance intéressante dans le cadre de ses aspirations.

Elle espère aussi encourager la jeune école française que l'indifférence ou la pénurie des pouvoirs officiels laisse mourir, et continuer avec foi l'œuvre des grands aînés qui firent de la musique française, dans ce siècle, l'un des plus purs joyaux de la civilisation.

Aux mots *sincérité*, *générosité*, *conscience*, qui furent en quelque sorte la devise du jeune groupe, on pourrait également ajouter ceux de *littérature*, *philosophie*, *humanité*. *Littérature* et *philosophie*, ce sont là deux préoccupations dont nous retrou-

(1) 3 juin 1936. Gaveau. Orchestre Symphonique de Paris et Ondes Martenot sous la direction de Roger Désormière.

verons le poids dans l'œuvre de trois au moins de ces quatre mousquetaires, Daniel Lesur paraissant avoir seul échappé à ces soucis extra-musicaux. Et disons tout de suite que ces préoccupations littéraires ou philosophiques se trouveront parfois exprimées avec une gaucherie qui, pour attendrissante qu'elle soit, n'en reste pas moins souvent assez puérile, pour ne pas dire primaire : en ce sens le patronage de Berlioz et l'utilisation de l'étiquette romantique *la jeune France* se justifiaient déjà.

Mais c'est l'intention *humaine* du mouvement qui paraît la plus intéressante. En dehors de ce que nous en retrouvons dans l'œuvre de chacun des quatre compositeurs, cette intention a été formulée expressément par Yves Baudrier, qui a été plus ou moins occasionnellement le penseur, le rédacteur ou le porte-parole du groupe, lorsqu'il explique comment le programme commun consiste en un retour au lyrisme, à l'humain ; de même André Jolivet écrira : « Je reste de plus en plus persuadé que la mission de l'art musical est humaine et religieuse (dans le sens de *re-ligare*). » Et c'est là un de ces « retours », une de ces réactions qui se produisent périodiquement dans l'histoire de la musique quand, à la suite de précédentes réactions ou « retours à ... », les nouveaux venus estiment devoir réagir contre des états d'esprits et des doctrines excessives ou extrémistes qui peuvent s'être installées, avoir pris corps au point de devenir des habitudes. Cet essai de « réincarnation de la musique dans l'homme » était évidemment naturel et souhaitable à la fin de l'entre-deux-guerres, et il n'était pas inutile de se grouper solidement pour l'entreprendre, le groupe fût-il très mélangé de progressisme systématique (Messiaen, Jolivet), de tradition humaniste (Lesur), d'instinct pur (Baudrier).

Le groupe de *la jeune France* en est resté à ces quatre membres, dont les instincts, les goûts, les tendances et les personnalités musicales n'ont subi nulle limitation, nul embrigadement. Mais on imagine assez bien d'ailleurs que parmi les compositeurs dont il sera parlé dans les chapitres suivants *(Indépendants* et *Nouveaux venus)*, il en est un certain nombre qui auraient pu venir grossir les rangs de la jeune escouade. Il semble même qu'à un moment le nom de Jehan Alain ait été prononcé en ce qui concerne une semblable affiliation. Le groupe, d'ailleurs, montra toujours qu'il ne s'enfermait pas dans une tour d'ivoire puisqu'à chacun de ces concerts il accueillait un musicien qui lui était étranger : ce furent en particulier Germaine Tailleferre, Claude Arrieu, Marcel Delannoy, Georges Dandelot, Georges Migot, Tony Aubin, Henri Martelli, Jean Françaix, J.-J. Grünenwald, etc.

Le fait d'avoir été *groupe* n'a peut-être pas eu d'influence véritable sur le plan purement musical, mais du moins a-t-il permis aux quatre compositeurs mettant leurs forces en commun, de se faire plus aisément connaître. Son efficacité *publicitaire* (et l'on ne veut mettre en ce mot rien de péjoratif) se manifesta dès le premier concert : on craignait qu'il ne vînt personne ; mais *tout* le monde musical parisien, toujours un peu sadique, était venu pour constater qu'il n'y avait personne...

La jeune France fit donc ses débuts devant un des auditoires les plus nombreux et les plus distingués qui se pût souhaiter ! La partie était gagnée dès le premier engagement. Et, dès le lendemain la critique, qu'elle fût faite par des journalistes ou par des confrères compositeurs, était unanime à fêter « les quatre petits frères spiritualistes », à déclarer qu'on les aimait bien « parce qu'ils disent fortement,

obstinément ce qu'ils ont à dire » et qu'ils « sont chefs de file dans ce courant de haute pensée qui régénère avec bonheur la jeune musique française ».

Observons pour terminer cette introduction au groupe de *la jeune France*, que ces quatre musiciens, ainsi qu'il sera dit, résument à eux seuls les principaux aspects et les principales solutions du problème que pose actuellement l'évolution de la musique : d'une part ceux qui croient que l'essentiel est avant tout de chercher à renouveler les moyens d'expression (Messiaen-Jolivet), d'autre part ceux qui pensent que les recherches concernant le langage musical ne doivent pas passer au premier plan et que d'ailleurs ce sont elles qui sont responsables du fossé existant depuis des années entre le public et le créateur (Lesur-Baudrier).

Olivier MESSIAEN. — (1) Né le 10 décembre 1908, à Avignon. D'une précocité remarquable, il entre au Conservatoire de Paris dès l'âge de onze ans, sa vocation musicale s'étant manifestée quatre ans auparavant en de petits essais de composition. Il en sort muni des suprêmes récompenses après avoir passé par les classes de Jean et Noël Galon (harmonie-contrepoint-fugue), de Marcel Dupré (orgue), et de Paul Dukas (composition). Organiste à la Trinité de Paris depuis 1931. Professeur à l'Ecole Normale de Musique, à la Schola Cantorum, puis au Conservatoire (harmonie, puis analyse, esthétique et rythme).

Dans les deux années qui suivirent la dernière guerre, une bataille publique eut lieu à propos de ce que l'on appela alors « le cas Messiaen ». Sa violence

(1) *Œuvres.* — ORGUE : *Le banquet céleste* (1928) ; *Apparition de l'Eglise éternelle* (1932) ; *La nativité du Seigneur* (1935). — PIANO : *Préludes* (1929) ; *Visions de l'Amen* (1943) ; *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* (1945) ; *Quatre études de rythme* (1951). — VOIX : *Poèmes pour mi* (1936) ; *Chants de terre et de ciel* (1938) ; *Harawi* (1945). — MUSIQUE DE CHAMBRE : *Quatuor pour la fin du temps* (1941). — ORCHESTRE : *Les offrandes oubliées* (1930) ; *Trois petites liturgies de la Présence divine* (1945) ; *Trois talas* (1948) ; *Turangalila-Symphonie* (1945-49). — THÉORIE : *Technique de mon langage musical* (1942).

fut aussi soutenue dans la louange que dans la critique. Chacun s'en donna à cœur joie : il faut probablement voir ici l'un des premiers effets du retour à une bienfaisante liberté d'expression. Aujourd'hui, avec quelques années de recul, il est aisé de récolter les fruits excellents de cette liberté : si les uns ou les autres se sont livrés à des excès et ont proféré des bêtises, le monceau d'écrits qui en résulte permet de faire le point avec des éléments d'appréciation donnant sur toutes les perspectives possibles. Les critiques musicaux ont allumé différents foyers d'incendie. Les compositeurs les plus inattendus sont ensuite entrés dans la bagarre, ce qui surprit tout le monde, ceux-ci n'ayant pas l'habitude de brandir leurs opinions, bonnes ou mauvaises, sur les confrères... Le snobisme s'en mêla chez un certain public de *happy few*. Et même une partie du grand public se pencha, mi-amusé, mi-intéressé, au bord des tribunes, pour manifester son avis d'une façon brouillonne, incohérente, mais sincère, comme d'habitude en pareille circonstance. La guerre du « cas Messiaen » avait eu lieu.

Le plus drôle, c'est qu'il n'y a pas eu de « cas Messiaen ». Ce que l'on a pris pour tel n'a été qu'un ensemble de manifestations montées à loisir, et suivant le degré d'inspiration, par les fanatiques d'une part, et par ceux qui n'étaient pas... entièrement d'accord d'autre part. Le seul « cas Messiaen » qui soit et ait jamais été est celui d'un artiste puissamment doué qui, comme tous les artistes de grand tempérament, cherche à exprimer ce que lui dicte ce tempérament, et aussi cherche des moyens d'expression qui lui paraissent nouveaux. Sans vouloir faire ici de la critique, il semble que Messiaen soit plus un explorateur et un jongleur qu'un inventeur dans le plein sens de ce dernier mot. C'est un artiste

qui, utilisant des éléments du langage musical existant — mais les combinant de façon nouvelle, et les perfectionnant à l'usage — n'a cherché qu'à exprimer une sensibilité : c'est cette sensibilité qui constitue la nouveauté de l'apport de Messiaen, mais non pas absolument les moyens d'expression qu'il emploie. Sensibilité qui apporte une impression de nouveauté parce que reflet d'une nature exceptionnellement ardente, quoi que l'on puisse penser de la qualité de cette ardeur.

C'est ce qui nous amène à examiner successivement quelques aspects caractéristiques de son esthétique d'une part, et de son langage musical d'autre part.

A l'époque du « cas Messiaen », un journaliste l'interrogeant sur ses joies et ses peines lui disait : « Sans doute ! Mais la foi en votre art vous soutient. »

« La foi, oui ; la foi tout court, répondit le compositeur. Je suis avant tout un musicien catholique. Toutes mes œuvres, religieuses ou non, sont un acte de foi et glorifient le Mystère du Christ. C'est en balbutiant autour de l'Amour Divin que j'ai essayé de trouver une musique qui soit un temps nouveau, un espace nouveau, une musique qui aime et qui chante ». Et ailleurs : « Tout enfant, j'ai été irrésistiblement attiré par la foi catholique, par la musique, et aussi par le théâtre et les décors de théâtre. Les deux premières passions seules ont subsisté. J'ai essayé d'être un musicien chrétien et de chanter ma foi, sans y arriver jamais. Sans doute parce que je n'en étais pas digne (soit dit sans fausse humilité !). Musique pure, musique profane, et surtout musique théologique (et non pas mystique comme le croient la plupart de mes auditeurs) alternent dans ma production. Je ne sais vraiment pas si j'ai une « esthétique », mais je peux dire que mes préférences vont vers une musique chatoyante, raffinée, voluptueuse même (mais pas sensuelle, bien sûr !). Une musique tendre ou violente, pleine d'amour et de véhémence. Une musique qui berce, qui chante (honneur à la mélodie, à la phrase mélodique!) Une musique qui soit un sang nouveau, un geste signé, un parfum inconnu, un oiseau sans sommeil. Une musique en vitrail, un tournoiement de couleurs complémentaires. Une

musique qui exprime la fin du temps, l'ubiquité, les corps glorieux, les mystères divins et surnaturels. Un *arc-en-ciel théologique.* »

Et ailleurs encore, Messiaen écrira :

Je veux écrire de la musique qui soit un acte de foi, une musique qui touche à tous les sujets sans cesser de toucher à Dieu... Pour exprimer avec une puissance durable nos ténèbres aux prises avec l'Esprit saint, pour élever sur la montagne les portes de notre prison de chair, pour donner à notre siècle l'eau-vive dont il a besoin, il faudrait un grand artiste qui soit aussi un grand artisan et un grand chrétien.

Ténèbres, *Prison de chair*, voici, pris entre mille autres, des mots qui indiquent les essentielles préoccupations religieuses d'Olivier Messiaen, avec, peut-être, tous les complexes que cela suppose ; et qu'il prenne pour modèle idéal ce grand artiste, ce grand artisan, ce grand chrétien dont il parle, voilà qui situe suffisamment la source de son inspiration.

Messiaen a beaucoup écrit sur son œuvre et sur lui-même ; de ces écrits, il demeure un fatras évident mais aussi quelques précisions supplémentaires et fort utiles : il n'a jamais dit qu'il croyait être, ou même pouvoir devenir, ce modèle idéal, mais son sens religieux se dégage de ces lignes, et, devant les attaques ou les interprétations fausses, il met l'accent sur le fait que sa musique ne veut pas être mystique, mais théologique (ce qui se justifiera assez bien par le côté systématique et organisé de son langage musical). Messiaen s'est expliqué lui-même sur ce qu'il entend être l'inspiration et la façon dont celle-ci se manifeste chez lui ; ce texte, qui n'est pas sans beauté, mérite d'être reproduit, tant ce point est important pour la compréhension de l'artiste et de son œuvre :

L'inspiration est comme la mort : elle nous attend partout. Dans une chaîne de montagne, dans un vitrail, dans un livre

de médecine, d'astronomie, de microphysique. Les uns la cherchent en priant Dieu, d'autres en serrant un corps de femme. Le musicien trouve de tous côtés la musique. Tous les objets, pour un amant, ont la couleur du même visage. Et que de vibrations cachées, de symphonies mystérieuses, dans un nuage, dans une étoile, dans un œil d'enfant ! Je crois à l'inspiration musicale. Non pas qu'elle soit la brusque invasion d'un délire pythique. C'est plutôt un travail lent, insensible, qui se fait malgré nous. Cela nous hante, nous possède, comme une idée fixe, comme l'amour.

L'Inspiration est comme l'Amour

Elle se moque de nous parfois. On part avec l'intention d'écrire une musique de scène, on revient avec vingt pièces de piano. On pense écrire des mélodies, il en sort un poème symphonique, un acte d'opéra. Mais pourquoi approfondir la lumière de ses rires secrets ? La seule chose que je peux affirmer c'est que je ne puis rien écrire que je ne l'aie vécu.

Ce n'est pas ici le lieu de rechercher dans quelle mesure le message de Messiaen est bien vraiment chrétien. L'Eglise ne s'est pas prononcée officiellement à ce sujet. Mais on peut citer quelques témoignages de spécialistes autorisés d'art religieux tels qu'Henri Davenson, Dom Clément Jacob et le R. P. Florant qui, en face de ceux qui s'inquiètent de la « vague odeur de soufre » se dégageant pour eux de cette musique, ont des réactions contradictoires. Le premier trouve Messiaen « suspect d'escroquerie à la mysticité », observe « qu'il n'y a pas de vraie musique sans ascèse, la première ascèse étant ici le silence », et demande si la richessse chatoyante d'un tel art ne produit pas « une musique trop terrestre pour les valeurs mystiques dont Messiaen prétend la lester ». Le second est formel pour dire que « l'œuvre de Messiaen est résolument, nettement franchement catholique et mystique », mais ne distingue pas le rapport qu'il peut y avoir entre un art aussi « voluptueusement raffiné » et la théologie. Quant au troisième, peu lui chaut que l'art de

Messiaen soit plus ou moins une manifestation d'hédonisme, il lui paraît « s'inscrire en plein humanisme chrétien ».

C'est le même R. P. Florant qui déclare : « Chez Messiaen il y a un grand musicien qui s'explique de travers dès qu'il cesse d'écrire avec des notes. » Ceci pour rappeler au passage, sans d'ailleurs y insister, le côté littéraire et poétique du compositeur. Messiaen a toujours entouré ses œuvres de commentaires destinés à expliquer ce qu'il voulait dire, et comment il l'avait dit. Elevé par sa mère, la poétesse Cécile Sauvage, auteur de *L'âme en bourgeon*, dans une ambiance de verbalisme voluptueux, c'est un langage poétique assez baroque qu'il utilisera pour expliquer ses intentions musicales (1) : « Mon secret désir m'a poussé vers ces épées de feu, ces brusques étoiles, ces coulées de lave bleu-orange, ces planètes de turquoises, ces violets, ces grenats d'arborescences chevelues, ces tournoiements de sons et de couleurs en fouillis d'arcs-en-ciel, etc. » Des exemples de ce genre ne se comptent plus. Il ira même par la suite à inventer un langage dans lequel « chaque syllabe a été choisie soit pour sa tendresse, soit pour son timbre, soit pour mettre en valeur le rythme musical ». (Ex. *Harawi.*)

Après l'homme, le croyant, le poète, voici le musicien. Sa culture musicale est immense. Les principales influences, avouées par lui-même, sont les suivantes : Debussy (très forte dans les premières œuvres de Messiaen, l'influence de Debussy demeure toujours par la suite, ne serait-ce que par le goût de la recherche des agrégations voluptueuses, irisées) ; Paul Dukas (influence plus spirituelle que pratique ;

(1) A noter aussi, ce qui n'est pas négligeable pour la formation de son esprit et de sa sensibilité, que, toute jeune, il vécut avec les personnages de Shakespeare comme avec des personnages réels (son père fut un traducteur remarquable de Shakespeare).

Ariane et Barbe-bleue semble, en ce sens, avoir joué un rôle certain par son symbolisme, scène des pierreries, etc.) ; Alban Berg ; André Jolivet (c'est probablement ici le seul cas d'influence réciproque que nous puissions relever entre les membres du groupe de *la jeune France*, et il est assez curieux de constater qu'une telle influence joue sur celui des quatre qui semble le plus original, le plus indépendant, le plus personnel ; c'est peut-être d'ailleurs là un signe de force que de pouvoir, sans crainte d'être entamé, accepter une influence quelconque. Quoi qu'il en soit, elle est certaine, et l'article justement admiratif écrit par Messiaen sur le *Mana* d'André Jolivet est assez significatif en ce sens) ; Strawinsky ; Rimsky-Korsakoff ; Moussorgsky. Sur le plan théorique, il a beaucoup retenu de l'enseignement de Jean et Noël Gallon et de leur théorie de l'*harmonie véritable*, celle qui existe à l'état latent dans la mélodie ; des enseignements de Marcel Dupré sur le contrepoint et de Maurice Emmanuel sur l'évolution du langage musical.

Sa vaste culture va lui faire éprouver d'une façon plus aiguë encore la nécessité de trouver un langage musical nouveau. Au matériel communément employé par les compositeurs occidentaux, au système de la gamme chromatique tempérée, au système diatonique avec ses modes majeur et mineur, aux anciens modes grégoriens, il va ajouter la musique hindoue, le chant des oiseaux, l'emploi du quart de ton.

Il s'est ainsi forgé une sorte de vaste alphabet musical qu'il va ensuite ériger en système, système qu'il a exposé dans une brochure intitulée *La technique de mon langage musical*, et qu'il résume lui-même ainsi :

La *technique de mon langage musical* repose principalement sur deux procédés : les *rythmes non rétrogradables* et les *modes*

à transpositions limitées. Ces modes réalisent dans le sens vertical (transposition) ce que ces rythmes réalisent dans le sens horizontal (rétrogradation). En effet, ces modes ne peuvent se transposer au-delà d'un certain nombre de transpositions, sous peine de tomber dans les mêmes notes (enharmoniquement parlant) ; de même ces rythmes ne peuvent être lus en sens rétrograde sans que l'on retrouve exactement le même ordre de valeurs que dans le sens droit. Autres particularités de ma technique : les valeurs ajoutées au rythme, les notes ajoutées aux accords, les rythmes augmentés ou diminués, les groupes-pédale, les groupes-passage, les groupes-broderie, les anacrouses et désinences. Le style étant lié au sang et à la vie de son auteur, on change, et chaque changement produit des moyens d'expression nouveaux. C'est ainsi que j'ai utilisé dans les œuvres postérieures à mon Traité : les canons rythmiques *(Visions de l'Amen)*, les canons par ajout du point, une polymodalité plus raffinée *(Trois petites liturgies)*, les accords concentrés ou fractionnés, les développements par changement de registre, les agrandissements asymétriques, les valeurs progressivement ralenties ou accélérées *(Vingt regards)* ; et que ma dernière œuvre contient une quantité énorme de sonorités, de résonances, d'harmonies nouvelles en elles-mêmes et dans leurs enchaînements. Résultat : je pourrais écrire dans quelque dix années un second traité qui ajoutera sans cesse au premier.

L'organisation de ce système technique ne se fait donc, comme dans le cas de Schönberg, qu'à la suite de tentatives et d'expériences qui, elles, sont animées par l'instinct du compositeur, instinct qu'il définit lui-même :

Je cherche une musique chatoyante, donnant au sens auditif des plaisirs voluptueusement raffinés... *(Parenté donc, là encore, avec la sensibilité debussyste)*. Au concert, l'auditeur subira, sera seulement charmé, amené progressivement à cette sorte d'arc-en-ciel théologique qu'essaye d'être le langage musical dont nous cherchons édification et théorie...

Messiaen cherche « un langage neuf qui doit rester l'expression actuelle et originale d'une époque et d'une personnalité » ; mais les prédécesseurs immédiats, Debussy le premier, ont été bien loin déjà ;

il faut cependant aller plus loin encore, à tout prix ; c'est là ce qui explique l'accumulation de matériaux, l'extrême complexité vers lesquelles a été poussé Messiaen. On l'accuse alors d'esprit de système, et c'est ainsi qu'il se justifie :

> Je ne me suis jamais servi *volontairement* d'un procédé d'écriture. J'emploie modes et rythmes de façon automatique et instinctive, sans comprendre même qu'il en puisse être autrement. Et pourquoi bannir ceci ou cela ? S'il me plaît d'user du majeur, de le mélanger ou de l'opposer à mes modes ? S'il me plaît d'imiter le chant des oiseaux ou les râgas hindous ? S'il me plaît d'employer tout à coup la technique *sérielle* parce que j'en ai besoin tout à coup ? J'ai assez travaillé l'harmonie au Conservatoire, comme élève, puis comme professeur, pour avoir la liberté d'écrire à ma fantaisie et selon les nécessités du thème, du sujet, de l'instrumentation, de l'émotion du moment.

Tout ceci donne un langage extrêmement riche, trop riche souvent, et de cette richesse harmonique et rythmique résulte parfois quelque chose de brouillé, et par conséquent de monotone, les effets se neutralisant les uns les autres.

Du point de vue mélodique par contre, les innombrables ressources offertes à Messiaen par les différentes échelles qu'il a à sa disposition, ne semblent pas avoir été exploitées aussi complètement que l'on aurait pu s'y attendre. En ce domaine, il faut noter la prédilection du compositeur pour les deux intervalles mélodiques de quarte augmentée et de sixte majeure.

En ce qui concerne la forme et la construction, il ne semble pas que cette question ait particulièrement préoccupé Messiaen. Paul Dukas avait déjà observé que c'était là un sens qui faisait défaut à son élève. Dans *Technique de mon langage musical*, Messiaen, qui consacre six chapitres au rythme, quatre à la mélodie, et trois à l'harmonie, traite de la forme en un seul chapitre. Pas plus dans ces lignes

rapides que dans ses compositions musicales elles-mêmes, nous ne trouvons le souci des nécessités formelles, souci qui cependant pèse lourdement sur toute la musique occidentale depuis des siècles, y compris le dodécaphonisme dans ses manifestations les plus récentes.

Par contre, en ce qui concerne l'instrumentation, Messiaen fait preuve, comme dans les domaines harmonique et rythmique, d'un besoin de raffinement inouï. Sa production témoigne d'ailleurs, à cet égard, d'une complexité croissante, ne serait-ce qu'en mesurant le chemin parcouru entre *Les petites liturgies* et la *Turangalîla-Symphonie*. Aux ressources de l'orchestre normal, Messiaen a très tôt joint les Ondes Martenot ainsi qu'un certain nombre d'instruments empruntés à l'Extrême-Orient. Voici d'ailleurs, à titre d'exemple, les commentaires que le musicien donne au sujet de l'orchestre de la dernière œuvre citée :

Outre les bois traditionnels et le quintette à cordes, la composition orchestrale de « Turangalîla-Symphonie » est des plus variées. Pour les cuivres, aux cors, trombones et tuba, s'adjoint un important pupitre de trompettes (petites trompette en *ré*, trois trompettes en *ut*, cornet en *si* bémol). Les trois claviers : jeu de timbres, célesta, vibraphone, ont un rôle spécial assez semblable à celui des « gamelang » hindous tels qu'ils se pratiquent aux îles de la Sonde (Java et Bali). La batterie, très fournie, exécute de véritables contrepoints rythmiques, et comprend : triangle, temple-block, wood-block, petite cymbale turque, cymbale, cymbale chinoise, tam-tam, tambour de basque, maracas, tambourin provençal, caisse claire, grosse caisse, huit cloches en tubes. De plus, une Onde Martenot domine l'orchestre de sa voix expressive. Enfin, une partie de piano solo, d'une extrême difficulté, destinée à « diamanter » l'orchestre de traits brillants, de grappes d'accords, de chants d'oiseaux, fait presque de « Turangalîla-Symphonie » un concerto pour piano et orchestre.

Comme professeur enfin, cet artiste à la personnalité puissante ne paraît pas avoir l'influence

fâcheusement envoûtante que l'on pouvait redouter. Muré en quelque sorte, en lui-même, il ne semble pas, au dire de ses élèves, avoir sur eux une emprise quelconque pouvant atteindre les œuvres vives de leur personnalité. Par contre, il n'est que louanges à son égard pour dire l'intelligence et l'objectivité avec lesquelles il parle des grands maîtres classiques et analyse leurs œuvres.

Encore qu'il soit difficile et dangereux de pronostiquer quoi que ce soit en pareille matière, il ne paraît pas probable que Messiaen puisse avoir une influence déterminante comme musicien. S'il est permis de risquer une opinion à ce sujet, il semble que l'on puisse définir son rôle plus comme celui d'un chercheur dont les résultats pourront être plus ou moins fragmentairement utilisés par la suite, que comme un chef d'école musicale ou comme un maître à penser musicalement. C'est du moins ce que suggèrent ceux mêmes parmi ses élèves qui ont pour lui la plus juste et profonde vénération.

Mais ne serait-ce pas déjà un assez beau rôle dans l'histoire de notre musique que d'avoir pu apporter de tels matériaux à la construction de l'édifice ?

André JOLIVET. — Né à Paris, le 8 août 1905. Harmonie, contrepoint et fugue avec Paul Le Flem ; composition, orchestration et acoustique avec Edgard Varèse. Il est actuellement chef de l'orchestre de la Comédie Française.

Dès 1937, Messiaen, au cours d'un article justement enthousiaste, définissait la position de Jolivet dans la musique contemporaine : « La musique est-elle en avance sur les autres arts ? On est bien obligé de répondre : non. Non, elle n'est pas en avance ; elle est même tristement, piteusement, stupidement en retard. C'est normal, et il en a toujours été ainsi ; mais jamais, jamais ce retard n'a été aussi flagrant.

C'est pourquoi il faut soutenir énergiquement ceux — et ils sont en nombre infime : trois ou quatre dans le monde entier — ceux qui essayent de rattraper un peu de terrain. Or, je viens de lire une œuvre, une simple suite de pièces pour piano, qui, par la nouveauté de son écriture, la singularité de son esthétique, semble répondre à ces aspirations. Je veux parler du *Manà* d'André Jolivet. »

Ce qui caractérise, en effet, l'attitude de Jolivet, c'est le constant désir de faire progresser les moyens d'expression, attitude comparable, à la base, à celle d'un Messiaen ; mais alors que ce dernier opère, dans une certaine mesure, en circuit fermé, Jolivet opère, lui, en circuit ouvert. Un survol de son œuvre laisse distinguer, en schématisant à l'extrême, deux périodes principales : une période à dominante *incantatoire*, et une période à dominante *humaine*, ces deux époques correspondant bien à sa déclaration citée plus haut : « Je reste de plus en plus persuadé que la mission de l'art musical est humaine et religieuse. »

Dès 1935, il affirme qu'il cherche à rendre à la musique son sens original antique, lorsqu'elle était l'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupes humains ; et c'est le moment où il compose *Mana*, suite de six pièces pour piano (« Le mana, précise Jolivet, est cette force qui nous prolonge dans nos fétiches familiers »). *Cinq incantations* pour flûte ; *Cinq danses rituelles* et *Cosmogonie* pour orchestre ; *Danse incantatoire* pour orchestre avec emploi de deux martenots et d'une riche batterie. Dans ces œuvres, ainsi qu'il le précise lui-même, il cherche une musique qui soit « une manifestation sonore en relation directe avec le système cosmique universel ». Et il ajoute que, ce faisant, il a voulu, du point de vue technique, se libérer du système

tonal, non pas en adoptant la théorie des douze demi-tons (laquelle néglige les phénomènes naturels de la résonance), mais au contraire en usant de ceux-ci avec tous leurs harmoniques et surtout les plus éloignés. Tout ceci ayant pour résultat de nouveaux procédés de modulation, l'abandon des principes habituels d'écriture harmonique à quatre voix, la mise au point d'une dynamique de la sonorité, cette dynamique venant compléter la notion de rythme (celui-ci n'étant pas uniquement, selon lui, la répétition de formules métriques ou seulement le débit du lyrisme, mais étant déterminé aussi par les phrases et les intensités du flux sonore). Et Jolivet ajoute que toutes ces recherches, pour produire des résultats valables, ne doivent cesser de s'appuyer sur le sentiment de l'humain, ne pas tomber dans la virtuosité, le jeu gratuit, la complexité qui éloigneraient la musique de son principe fondamental : le chant des hommes.

C'est ce souci qui semble marquer la seconde partie de la production de Jolivet. Il n'abandonne pas les éléments symboliques et ésotériques essentiels, selon lui, à toute œuvre d'art, mais il cherche moins à produire des œuvres de signification cosmique, il rentre dans l'humain, et, utilisant un langage modal, compose des ouvrages d'effet plus direct. Il en est ainsi par exemple, de *Trois chants des hommes* pour barytons et orchestre, des *Trois complaintes du soldat* pour baryton et orchestre.

Par ailleurs, son goût des recherches dans le domaine sonore s'accentue avec ses dernières partitions : concerto pour ondes Martenot et orchestre, concerto pour trompette et orchestre, concerto pour piano et orchestre. Dans cette dernière œuvre en particulier, où Jolivet utilise des éléments empruntés à la musique tropicale (Afrique, Extrême-Orient, Po-

lynésie) il a voulu réaliser un compromis entre les traditions de langage des pays tropicaux et les tendances actuelles de notre langage d'occident : ce faisant, il a accentué systématiquement le phénomène d'orientalisation de la musique occidentale amorcé plus ou moins instinctivement avec Debussy (qui a élargi la compréhension de notre musique) et sur lequel Bartòk avait mis, lui, l'accent assez volontairement ; essayant d'intégrer l'une à l'autre deux traditions, européenne et primitive-tropicale, d'en dégager une esthétique homogène, Jolivet a cherché à créer un langage universel qui, pratiquement, devrait toucher de la même façon, l'Européen, le Noir et le Jaune. En ceci, il a tenté d'aller plus loin encore que Bartòk dans ses dernières œuvres dont le langage effectivement universel, mais issu de traditions populaires, ne s'adresse qu'à une élite de culture occidentale.

Dans l'ensemble, son langage, qui a pendant un temps été marqué de l'influence d'Edgard Varèse, et surtout de celle d'Alban Berg, a acquis maintenant une personnalité et une originalité complètes. Il est essentiellement basé sur l'emploi de certains modes.

Daniel LESUR. — Né le 19 novembre 1908, à Paris. Etudes au Conservatoire de Paris, classes Caussade (harmonie, contrepoint et fugue), Tournemire (composition et orgue), Ferté (piano). A été organiste suppléant à Sainte-Clotilde, professeur de contrepoint à la Schola. A été professeur de presque tous les musiciens du groupe du *Zodiaque*. Est actuellement *Chargé de l'Information musicale* à la Radiodiffusion française *(Nouvelles musicales)*.

A une enquête faite au lendemain de la dernière guerre, Lesur répondit de manière lapidaire, mais singulièrement précise, pour éclairer son personnage d'artiste. Ses principes esthétiques et techniques ? « De la musique avant toute chose. » Ses principes

de style ? « C'est selon : musique en vers ou musique en prose. » Emploi de procédés d'écriture systématiques ? « Pourquoi se montrer si méchant envers soi-même ! » Inspiration ? « Le cœur a ses raisons que la raison ignore. » Et ailleurs, il déclarera : « Une seule chose importe : que la musique contienne beaucoup de musique. Et pour cela, il faudrait que l'homme ne soit pas inhumain. » Par conséquent, lui aussi se rattache bien, et très étroitement, aux tendances fondamentales du groupe de *la jeune France*, et plus particulièrement à ce que ces tendances contiennent d'esprit romantique.

Son évolution générale semble d'ailleurs s'être effectuée dans le sens d'une libération et d'un épanouissement. Pendant une première période, il se manifeste plutôt comme un classique hanté par le souci du contrepoint (c'est l'époque de ses vingt-cinq ans environ, de la *Suite française* pour orchestre, de la *Passacaille* pour piano et orchestre, œuvres dont le souci dominant est la clarté, et reflétant la préoccupation d'échapper à tout académisme formel). Suit une seconde période de caractère plus sensualiste (c'est l'époque des œuvres qu'il compose passée la trentaine, en particulier des cycles de mélodies sur des poèmes de Claude Roy, Cécile Sauvage, et les *Chansons cambodgiennes*). La troisième période semble le conduire vers une certaine forme dramatique ou psychologique de romantisme (du premier type on citera l'ouverture *Andrea del Sarto* d'une vigoureuse orchestration et d'un incontestable dynamisme dramatique ; du second la *Ballade pour piano* d'où se dégage une émotion délicate, franche, parfois très chaleureuse, mais ne se laissant cependant jamais aller à la grosse confidence). Il y a aussi chez Lesur un côté primitif qui se manifeste dans sa *Suite médiévale* pour flûte, harpes, violon,

alto et violoncelle et où, s'il y emprunte d'authentiques thèmes anciens en s'efforçant d'en conserver le caractère, il parle son propre langage, sans tricher en pastichant ou en reconstituant. Ce sont là parmi les plus caractéristiques des cinquante partitions que Lesur ait produites à ce jour et où se révèle un musicien sincère, ami de la clarté, ennemi de l'effet extérieur facile, des excès d'avant-garde comme des formules toutes faites.

Lesur a également composé pour l'orgue où il se montre disciple spirituel de Tournemire : *La vie intérieure*, *Scène de la passion*, *In paradisum*, œuvres dans lesquelles il emploie des dessins liturgiques donnant à sa musique une saveur modale, et où il utilise également la bitonalité.

Des quatre compositeurs du groupe de *la jeune France*, il est le seul dont l'œuvre musicale ne reflète nulle préoccupation littéraire ou philosophique.

Yves BAUDRIER. — (Né en février 1906, à Paris.) A l'inverse du précédent, Baudrier est peut-être celui des quatre qui soit le plus hanté par les idées extra-musicales pouvant trouver en la musique un moyen d'expression, ou par celles en lesquelles la musique peut trouver une résonance, un prolongement. Il est d'ailleurs avant tout un universitaire (philosophe et juriste). Sa formation musicale, il la doit presque entièrement à lui-même. Ainsi qu'on l'a dit, il a été dans une certaine mesure le théoricien du groupe à ses débuts, et le manifeste de *la jeune France*, dont il est le principal rédacteur, reflète sans doute l'essentiel de ses conceptions personnelles : réincarnation de la musique dans l'homme. Comme telle, sa musique ne s'interdit pas de laisser les choses ou les faits extérieurs y mettre profondément leur empreinte. Et sans qu'il s'agisse nullement de quoi que ce soit de descriptif ou de

pittoresque, de musique à programme, les titres en disent suffisamment sur son attitude : *Raz de Sein*, poème symphonique inspiré à l'auteur par l'aspect dramatique de la mer, où s'affrontent les deux idées de la désolation tragique de la lande bretonne et de la fatalité du courant marin, prétexte à faire ressortir l'analogie entre un paysage et une émotion ; *Le musicien dans la cité*, autre poème symphonique exprimant les impressions d'un artiste devant le spectacle d'une cité moderne au cours d'une promenade nocturne. Il en est de même dans sa *Première symphonie* axée uniquement sur l'expression de son être à un moment donné et bannissant systématiquement tout développement purement formel, toute structure de jeu pur. Comme Messiaen et comme Lesur, il semble d'ailleurs ne pas croire à la nécessité des contraintes formelles *a priori*. Et — peut-être faut-il voir là une conséquence naturelle de sa formation d'autodidacte — il redoute que l'on prenne le problème musical sous l'angle de la technique pure laquelle, selon lui, conduit la musique au formalisme le plus facile, et il observe que c'est l'expression directe qui, sous l'impulsion du romantisme et de l'impressionnisme a renouvelé le langage musical. Pour lui, « le problème est d'abord d'ordre spirituel, puis psychologique, enfin technique ». C'est dire qu'il ne faudra pas rechercher chez lui la mise en pratique d'un système d'écriture, d'un procédé quelconques. « Je ne pense pas, dit-il, qu'une formule définitive puisse servir heureusement une science musicale qui, parce qu'elle est avant tout une matière artistique, est en perpétuelle évolution dialectique. »

Nous retrouvons donc là encore, chez Baudrier, le souci dominant du groupe de *la jeune France* : la sincérité.

Chapitre V

LES INDÉPENDANTS

Nés entre 1885 et 1910

Si, parmi les quelque cent compositeurs français actuellement cotés à la bourse des valeurs de la musique il en est une trentaine environ qui appartiennent à des *groupes* ou *écoles*, ou se rattachent à des tendances nettement formulées, la majorité reste à peu près impossible à classer méthodiquement, et d'une autre façon que sous le vocable très vague d'*indépendants*. Et, sans que cette distinction puisse prétendre avoir une signification capitale et décisive, il est loisible, faute de mieux, de ranger ces indépendants en deux catégories distinctes : ceux qui sont issus de l'enseignement officiel du Conservatoire national de Paris, et ceux qui ont reçu une autre formation moins rigoureusement organisée (*Schola*, conservatoires de province, professeurs privés et occasionnels, etc.). Il est remarquable de constater d'ailleurs que, chez les uns comme chez les autres, cette indépendance ne marque pas seulement leur attitude et leur démarche esthétiques, mais aussi la façon dont ils ont pour la plupart réagi aux influences subies : dans l'ensemble, celles-ci paraissent se faire sentir chez eux avec beaucoup moins de force que chez les compositeurs appartenant à des groupes constitués.

Cependant, quelques-uns parmi ces indépendants, surtout en ce qui concerne les aînés, ont laissé ces influences s'épanouir assez largement.

Marcel Dupré (1886, Rouen) fut élève de Guil-

mant, de Vierne et de Widor. Premier Grand Prix de Rome, organiste suppléant à Notre-Dame, puis titulaire à Saint-Sulpice, professeur d'orgue au Conservatoire, Marcel Dupré est un des plus prodigieux virtuoses de notre époque sur l'instrument pour lequel il compose. Il appartient à cette catégorie d'organistes que l'on désigne sous l'appellation de « symphonistes ». Toute la première partie de sa production (préludes et fugues en particulier) est marquée du souci d'exploiter au maximum les ressources de l'orgue, et cela avec de la maîtrise, de la fantaisie, et l'audace des combinaisons sonores et des recherches rythmiques. Dans une seconde période *(Berceuse, Fileuse, Cloches de Perros-Guirec)*, il s'oriente vers un art un peu descriptif rappelant celui des anciens maîtres français. C'est ensuite une époque de musique très construite et très dépouillée. Puis des éléments grégoriens s'introduisent peu à peu dans son matériel thématique : ce sont alors les grandes fresques, qui n'ont d'ailleurs pas de destination proprement liturgique, et que Norbert Dufourcq qualifie de « musique à programme religieux » : la *Symphonie-passion*, *La IIe Symphonie*, *Les sept pièces*, *Le chemin de Croix*, la *Suite* à la mémoire de son père, œuvres assez intellectuelles, d'une harmonie complexe et savante, d'une polyphonie vigoureuse, d'une architecture logique et puissante.

Claude DELVINCOURT (1888, Paris, mort accidentellement en 1954. Premier Grand Prix de Rome 1913, directeur du Conservatoire national depuis 1941) est le type même de l'indépendant. Elève de Widor pour la composition, pianiste, chef d'orchestre (il est le fondateur de l'Orchestre des Cadets du Conservatoire), son langage est profondément personnel, et il ne se refuse à aucune des audaces que lui permettent les acquisi-

tions de la technique la plus récente : c'est un directeur du Conservatoire qui est l'antiacadémisme fait homme. Ses *Boccaceries* et *Les heures juvéniles* pour piano, sa sonate et ses *Danceries* pour piano et violon, ses mélodies sur des poèmes de Clément Marot et de René Chalupt sont les œuvres d'un harmoniste vigoureux et subtil. A la musique religieuse, il a donné un *Salut solennel* d'une grande sincérité d'inspiration et d'une belle vigueur d'accent. Au théâtre, *La femme à barbe*, opéra-bouffe où il témoigne d'un sens aigu du cocasse et de l'humour, une musique de scène pour *Œdipe-Roi*, et surtout un grand oratorio dramatique, *Lucifer* (Opéra de Paris, 1949) d'une conception nouvelle ne manquant pas de hardiesse, rompant avec toute convention, plein de mouvement et de couleur.

Jacques DE LA PRESLE (1888, Versailles, Premier Grand Prix de Rome 1921, professeur d'harmonie au Conservatoire depuis 1937), est l'homme de la tradition. Ses tendances conservatrices le tiennent à l'écart de toutes les nouveautés agressives caractérisant la révolution musicale de ce dernier demi-siècle, et se retrouvant notamment dans son *Apocalypse de saint Jean*, une sonate pour piano et violon, et des mélodies sur des poèmes de Samain, Jammes, Le Cardonnel, Régnier et Verhaeren.

Jacques IBERT (1890, Premier Grand Prix de Rome 1919, directeur de la Villa Médicis depuis 1936). Elève de Gédalge et de Vidal, c'est un musicien classique contre vents et marées, et plus sans doute qu'il n'y paraît au premier abord. Camarade d'Honegger et de Darius Milhaud au Conservatoire, il ne les a pas suivis dans leurs audaces, encore que s'exprimant en un langage pimenté en surface d'un certain modernisme, mais conservant en profondeur le souci de la tradition. Science, élégance, ingéniosité

sont les caractères d'une production considérable qui sollicite tous les genres, depuis le grand opéra jusqu'à l'humble feuillet d'album pianistique en passant par le quatuor à cordes et le concerto. Parmi les partitions les plus caractéristiques de sa manière, il faut citer un poème symphonique d'après Oscar Wilde, *La ballade de la geôle de Reading* ; ses *Escales* pour orchestre ; ses *Histoires* pour piano ; un opéra-farce *Angélique* ; un opéra-comique *Le Roi d'Yvetot* ; et toute une série d'œuvres plus ou moins développées pour instruments à vent que Jacques Ibert sait manier avec une maîtrise inégalable et une invention pleine de fantaisie.

Georges MIGOT (1891, Paris) est un des hommes les plus remarquables de sa génération. Humaniste en un temps où l'humanisme se fait rare, ce compositeur est aussi un peintre, un graveur, un écrivain, un philosophe, un esthéticien, un pédagogue ; chacune de ces spécialités suffirait à absorber l'activité de tout autre ; il mène tout de front. Personne n'est plus indépendant — et avec quelle modestie — que cet homme d'un autre âge qui a le mépris de la mode. Elève de Gédalge, Widor, Guilmant et Vierne, il se rattache aux plus profondes traditions du génie français. Il y a chez lui du saint, du savant, de l'artisan. Pas de système de langage, encore qu'il s'appuie volontiers sur la modalité grégorienne, qu'il utilise de préférence une écriture renouvelée des contrapunctistes, et qu'il fasse un ascétique usage de l'unisson. *Le livre des danceries* pour piano, violon et flûte, les douze études de concert du *Zodiaque* pour piano, la fresque symphonique des *Agrestides*, *La jungle* pour orgue et orchestre, le psaume *Coeli enarrant*, les *Poèmes du Brugnon* (Tristan Klingsor) sont parmi les œuvres les plus significatives de sa personnalité musicale. Mais il

semble que ce soit encore dans l'un de ses ouvrages les plus récents, *Saint-Germain d'Auxerre*, oratorio *a capella* pour quatre solistes et trois chœurs mixtes, qu'il donne le meilleur de lui-même, en héritier des maîtres polyphonistes, illustrant bien la définition qu'il donne de son art : « La musique est une *magie* qui doit satisfaire à la fois la sensibilité et l'entendement. » Il en est de même du bref oratorio *L'Annonciation*, où ce sujet, tant de fois traité par les peintres, se voit ici mis en musique pour la première fois.

Avec Marcelle SOULAGE (1894, Lima), nous trouvons une aimable représentante de l'école féminine contemporaine. Ses sonates pour piano-violoncelle, piano-alto, piano-flûte, en font une aquarelliste paisible qui a sagement écouté la leçon de ses maîtres Dallier et Caussade.

Georges DANDELOT (1895, Paris. Elève de Diemer, Jean Gallon, Albert Roussel, d'Indy, Widor et Dukas) semble cacher une nature chaleureuse derrière un langage tendu. « Je déplore l'abandon actuel du lyrisme », dit-il. Et de fait, il faut souvent lire entre les lignes pour percevoir, à travers une pudeur volontaire, le véritable tempérament qui anime des œuvres telles que les *Quinze chansons de Bilitis*, les *Valses* à deux pianos, les concertos pour violon et pour piano, ainsi que l'oratorio *Pax*. On peut se demander s'il a trouvé le langage de son cœur, et si l'emploi qu'il fait du vocabulaire de son temps convient parfaitement à ses élans.

Il n'en va pas de même chez un homme comme Jean RIVIER (1896, Villemonble). Cet élève de Jean Gallon et de Caussade exprime, lui, une nature volontaire, et il le fait en un contrepoint robuste et un langage rythmique vigoureux. Volonté de classicisme, de forme, de justes proportions, d'équilibre,

d'économie de moyens, de sobriété dans les développements, de clarté, celle-ci dût-elle accentuer les côtés volontiers rugueux et âpres de son discours. « Volonté de construction », dit-il lui-même, en ajoutant : « horreur de la complication et du *pathos* ». Volonté de sérieux aussi, et si sa comédie musicale, *Vénitienne*, son *Ouverture pour un Don Quichotte* avec ses effets de jazz, et son concerto pour violon et orchestre, plein de gaieté et d'humour, révèlent un artiste qui sait sourire, il semble que son véritable message se trouve dans ses deux quatuors à cordes, et surtout ses cinq symphonies, dont les deuxième, troisième et quatrième pour orchestre à cordes, restent parmi les pages les plus intéressantes de la production contemporaine, à côté de son grave et austère *Psaume LVI*, extrait des psaumes de David. Au point de vue technique, il précise lui-même : « Je n'ai aucun système harmonique, aucune idée préconçue sur l'emploi de tel ou tel accord. J'écris pour chaque œuvre, et inconsciemment, dans le langage qui paraît lui convenir. »

Jeanne LELEU (1898, Saint-Mihiel, Premier Grand Prix de Rome, Elève de Widor) sait manier la force comme la finesse. Son métier est accompli. Elle ne craint pas certaines hardiesses harmoniques. Elle possède le sens de la couleur orchestrale et de la franche pulsation rythmique. Elle a de la sensibilité, mais ne la livre qu'avec réserve, que ce soit dans ses *Six poèmes lyriques* (Sonnets de Michel-Ange), sa *Suite symphonique* pour instruments à vent et piano, son ballet *Un jour d'été* (Opéra-comique), ou ses *Transparences* pour orchestre dans lesquelles ses qualités naturelles et acquises semblent s'équilibrer le plus heureusement.

« L'émotion ne peut être que fonction d'un équilibre harmonieux entre un rythme intérieur pure-

ment subjectif et un apport extérieur qui doit trouver ses sources dans une technique approfondie et très sérieusement acquise. » Ce disant, Henri MARTELLI (1899, Bastia) se définit lui-même. Qu'il s'agisse de sa musique symphonique (*Bas-reliefs assyriens*, *Ouverture pour un conte de Boccace*), ou de sa musique de chambre (quatuor à cordes, *Epigrammes de Clément Marot*), ce qui frappe c'est précisément l'équilibre entre l'apport de l'homme et celui de l'artisan. Il n'a pas de système, exigeant de lui-même « un langage assez souple pour s'adapter aux contingences du support sonore choisi et pour s'harmoniser avec les moyens qu'il emploiera dans telle ou telle conjecture ». Il n'est pas ennemi d'une certaine austérité de style, et il a le sens de la rigueur dans l'expression comme dans la forme. Sa production reflète le travail et la réflexion. L'écriture témoigne d'une grande science contrapunctique ; elle est vigoureuse et ne craint nulle audace. Le sentiment est fort, souvent passé au filtre d'un certain intellectualisme. « Les sentiments de l'artiste, dit-il encore, sans interposition d'aucune sorte, forment seuls le sujet principal autour duquel et au moyen duquel viennent se tisser les multiples trames qui concourent à l'élaboration du discours musical, créant ainsi un style, reflet et affirmation de la personnalité. » C'est, semble-t-il, le mécanisme même de sa propre création.

Raymond LOUCHEUR (1899, Tourcoing, Premier Grand Prix de Rome 1928, inspecteur principal de l'enseignement musical, nommé directeur du Conservatoire National de Paris en 1956) est surtout un symphoniste (*Défilé*, *Hop-Frog* d'après Edgard Poe, *Rapsodie malgache* — essai de compréhension du style malgache dans l'orchestre et dans la forme — deux symphonies, dont une dédiée à la libération de

Paris, dans lesquelles il est fait emploi de thèmes conducteurs mais sans nulle rigueur cyclique). Il a le sens de la grandeur, de l'éloquence simple sans familiarité, franche sans vulgarité, noble sans hauteur affectée.

Suzanne DEMARQUEZ (1899, Paris) est une classique et ne prétend pas à autre chose. Grande culture musicale, et grande culture générale. Elle s'en remet aux moyens les plus naturels, les plus sincères et les moins systématiques. Sa *Rapsodie lyrique* pour piano et orchestre, ses mélodies (J.-P. Toulet, Louise Labé, Gérard d'Houville) sont œuvres d'une harmoniste distinguée.

Toute différente est Claude ARRIEU (1903, Paris. Premier prix de composition dans la classe de Dukas) qui, pour profondément classique qu'elle soit elle aussi, témoigne de préoccupations évidentes sur le plan du langage musical : elle ne se satisfait pas de ce qu'on lui a appris sur les bancs de l'école, et veut, utilisant les acquisitions de la technique récente, s'inscrire parmi les auteurs qui contribuent au progrès en musique. Pas d'audaces agressives sans doute, mais pas non plus de formules toutes faites. Un ton bien personnel fait de clarté et de franchise que l'on retrouve dans ses pièces pour piano, ses mélodies et chœurs *a capella* sur des poèmes de Louise de Vilmorin, Aragon, Giraudoux, du Bellay, Remy Belleau (les noms de ces auteurs reflètent déjà bien par eux seuls l'ambiance de la musique de Claude Arrieu), ses concertos pour un ou deux pianos et orchestre, et surtout sa belle *Cantate des sept poèmes d'amour en guerre* (Eluard), une des rares œuvres inspirées par la Résistance qui soit authentiquement et spontanément inspirée, et exempte de tout déroulédisme ou aragonisme de convention.

Henri TOMASI (1902, Corse. Premier Grand Prix

de Rome 1927) a travaillé avec d'Indy, Caussade et Vidal. C'est un solide artisan qui ne recherche pas l'originalité à tout prix. Son langage est fait d'un bon matériau courant, ni désuet, ni agressif. Sa musique, malgré la science et le métier, est celle d'un instinctif et d'un concret, et il ne cherche pas à la truffer de métaphysique transcendante. C'est la musique de quelqu'un à qui la sensualité tient lieu d'imagination véritable. Ainsi, se manifeste-t-il dans son *Vocero*, et dans son *Tam-tam* pour orchestre, ce dernier ouvrage ayant été accueilli dès la première audition par un grand succès public, de même que ses *Danses cambodgiennes*. Il a donné également une *Messe* d'après les *Liturgies intimes* de Verlaine où il semble se souvenir de son maître d'Indy, une symphonie de caractère psychologique de conception assez néo-romantique, et quelques ballets d'inspiration facile mais agréable tels que *La Grisi*, *Les santons*, et *La rosière du village*. Parmi ses œuvres les plus récentes, il faut citer également un *Requiem*, fresque symphonique reprenant les paroles de l'office des morts, dédié « à tous ceux qui sont morts pour la France ».

Maurice DURUFLÉ (1903, Louviers. Professeur d'harmonie au Conservatoire, organiste à Saint-Etienne-du-Mont) est un inspiré. Sa *Messe de Requiem* a conquis rapidement et sans peine la même popularité que celle de Gabriel Fauré. Il se place d'ailleurs dans la descendance fauréenne, encore qu'élève de Dukas. C'est un classique qui n'a pas oublié l'enseignement du charpentier et architecte sonore que fut Louis Vierne dont il fut également l'élève. Dans ce *Requiem*, Duruflé a cherché à évoquer des sentiments « d'apaisement, de détachement vers l'au-delà, de foi, d'espérance », et il y a splendidement réussi, avec une admirable économie de moyens. Du point de vue technique, il a utilisé les

thèmes grégoriens de l'office des morts ; mais en partant de ces lignes parfois étonnamment ornées, il a su n'en conserver que l'essentielle substance mélodique avec fidélité et liberté à la fois, et tout en affirmant une personnalité harmonique fort originale. A côté de cette œuvre qui est à ce jour sa dernière composition et qui porte le numéro d'opus 9 — Duruflé travaille lentement et n'a pas honte de le dire — il faut citer *Trois danses* pour orchestre remarquables d'invention et de couleur instrumentale, prélude, adagio et choral varié sur le *Veni Creator*. *Prélude et fugue* sur le nom d'A. L. A. I. N. pour orgue, et *Prélude, récitatif et variations* pour flûte, alto et piano.

L'année 1905 voyait naître sur les bords de la Méditerranée deux musiciens fort doués. A Marseille d'abord, Emile PASSANI, qui possède une grande facilité ; Ravel, qui le conseilla, lui donna peut-être l'exemple et le secret de cette réserve, de ce côté pince-sans-rire qui caractérisent des partitions symphoniques ou scéniques telles que la *Suite ministérielle*, *Amour et grammaire*, *L'homme qui fait pleurer les dactylos*, etc. Eugène BOZZA (Premier Prix de Rome 1933) se situe à l'opposé : romantique et exubérant niçois, musicalement assez réaliste, il aime les grandes architectures symphoniques à la dynamique violente *(Léonidas au Thermopyles)*, et se complaît aux recherches de couleur orchestrale *(Rapsodie niçoise)*, et d'astuces instrumentales (concertino pour saxophone, quintette à vent).

Autre amateur de fresques monumentales, autre romantique est Pierre CAPDEVIELLE (1906, Paris) qui fut l'élève de Vidal et de d'Indy, et dont l'admiration va de Wagner à Strawinsky en passant par Debussy, Strauss, Roussel et Schmitt. C'est encore un indépendant type qui refuse tout système, mais

emprunte à tous les systèmes les éléments susceptibles de convenir à l'expression : l'expression est pour lui « l'essentiel de l'art dont la mission est de traduire aussi bien le *divin* que l'*humain*, et qui doit nous conduire tout à la fois au-delà et au-deçà des choses et des êtres » ; pour lui, l'art est rituel, et il ne l'envisage jamais comme un jeu d'esthète. Son style, qu'il soit harmonique ou contrapunctique, est donc fonction de ce qui doit être exprimé, de même que la forme à donner à l'œuvre : là non plus, pas de principe *a priori*. C'est cette sincérité que nous trouvons dans ses mélodies sur des textes de Rimbaud, Apollinaire, Péguy, Baudelaire, ses sonates pour alto-piano, violon-violoncelle, flûte-alto, et surtout dans ses grandes fresques symphoniques, en particulier *La tragédie de Peregrinos*, cantate avec récitant sur un texte de Charles Exbrayat ; *L'île rouge* sur un poème de Serge Moreux, vaste composition vocale, sorte de « film documentaire et d'aventures » sur la géographie et l'histoire ethnique et politique de Madagascar ; *Invocation pour la mort d'un jeune Spartiate*, page d'un noble romantisme destinée à glorifier l'acte d'héroïsme accompli en montagne par un des amis de l'auteur et à saluer sa mémoire. Unité de style, puissance, sobriété sont les qualités d'une telle musique.

Contemporain du précédent, Jean CARTAN (1906, Nancy, † 1932) n'a pas eu le temps de donner sa mesure. Elève de Paul Dukas qui en attendait beaucoup, Cartan ne recherche jamais l'originalité à tout prix. Dans son *Psaume* pour chant et piano, dans son deuxième quatuor austère et serein, s'exprime un artiste ennemi de tout artifice et aimant avant tout la simplicité.

Henri CHALLAN (1907, Premier Second Grand Prix de Rome 1936) est un classique qui se place

dans les descendances de Fauré et de Ravel à la fois. Il n'admet l'intrusion d'aucun élément extra-musical (littéraire, dramatique, descriptif) dans son œuvre. C'est l'homme de la musique pure, ainsi qu'en témoignent son quatuor à cordes, son quintette pour basson et cordes, son concerto pour violon, et sa symphonie dont l'écriture est claire et l'harmonie franche et sans rouerie.

Autre classique aussi que Georges HUGON, cet élève de Dukas qui montre certaines réticences devant les plus récentes conquêtes du langage musical, la polytonalité en particulier, mais qui sait cependant manier avec virtuosité le vocabulaire traditionnel et en tirer les plus lointaines conséquences comme le prouvent sa symphonie, son quatuor, *La reine de Saba* d'après Flaubert, et *Au Nord* d'après Verhaeren.

Elève de Paul Dukas également, Yvonne DESPORTES (1907, Prix de Rome 1932) semble préférer à la musique pure (quintette piano et cordes, *Variations* pour violon et piano, *variations symphoniques* pour piano et orchestre) celle qui s'appuie sur un argument plus concret : c'est du moins ce que paraissent indiquer des œuvres d'une certaine parenté ravelienne telles que ses poèmes symphoniques *(Hercule et les géants, Résurrection, Le rondeau du voyageur)* ainsi que ses ouvrages consacrés au théâtre *(Le rossignol et l'orvet, Les sept péchés capitaux, Maître Cornélius)*.

« La musique me paraît être avant tout un art d'instinct dans lequel systèmes, procédés, élucubrations purement intellectuelles sont d'encombrants accessoires », déclare Henriette ROGET (Second Grand Prix de Rome 1933). Pianiste et organiste, elle a consacré la majeure partie de sa production aux deux instruments à clavier. Elle a le sens de

l'ampleur dans les idées et leur développement, et celui de la vigueur dans l'architecture. Pas de mièvrerie féminine, pas de virilité affectée non plus. Le goût d'une poésie fraîche évoquée par des moyens conçis. C'est du moins ce que suggèrent son *Concerto da camera* pour piano et orchestre, sa *Sinfonia andorrana* pour piano et orchestre, et son *concerto sicilien* en quatre parties, bâti non sur des thèmes folkloriques et ne prétendant pas restituer une ambiance populaire, mais cherchant à évoquer les événements de la campagne de Sicile en 1943. Comme organiste, elle appartient à ce que l'on appelle les « coloristes », et nous laisse à ce titre une *Fantaisie sur des thèmes hébraïques* et surtout *Montanyas del Rosello*, deux belles pages méditerranéennes pour orgue et orchestre.

Marc VAUBOURGOIN (1907, Caudéran. Premier Second Grand Prix de Rome 1930), est, parmi les élèves de Dukas, l'un de ceux qui ont le mieux profité de l'enseignement de ce maître. Sans être nullement réactionnaire, c'est dans la lignée du plus pur classicisme français que le placent notamment sa première symphonie, son concerto pour orchestre avec violoncelle principal, et son quintette pour instruments à vent. Et si ce vigoureux symphoniste classique, qui est aussi chef d'orchestre, trouve que Strawinsky a bien du génie, il est également séduit par les chefs-d'œuvre négligés des maîtres anciens : à ce titre on lui doit la réalisation complète d'opéras de Scarlatti et de Destouches.

Frère jumeau du précédent, pourrait-on dire, Tony AUBIN (1907, Paris. Premier Grand Prix de Rome 1930) est l'un des meilleurs produits de la classe Dukas. On retrouve chez lui les influences bien assimilées de Franck, Dukas, Fauré, Ravel. Des deux premiers il a le goût pour les grandes

architectures bien équilibrées ; des deux autres, le sens de l'harmonie subtile, de l'élégance suprême d'écriture. S'il est l'auteur d'un scherzo fantastique, *La chasse infernale*, inspirée par l'histoire du chevalier Pécopin des *Contes du Rhin* de Victor Hugo, d'une *Suite danoise* et de *Cressida*, c'est surtout vers la musique pure qu'il semble être le plus naturellement porté, ainsi qu'en témoigne sa remarquable *Symphonie romartique* : au dire même de l'auteur, celle-ci ne repose sur aucun argument littéraire ; « son romantisme consiste uniquement dans la recherche d'une expression lyrique au service d'une forme simple » ; elle est en trois mouvements construits sur des thèmes d'une grande noblesse, son ton est généreux, son lyrisme pur, elle ne se permet aucun effet d'éloquence facile ou convenue, et sa forme est ample et vigoureuse.

Jean LANGLAIS (1907, élève d'André Marchal, de Marcel Dupré et de Paul Dukas, organiste de Sainte-Clotilde) s'est montré jusqu'à présent d'une grande fécondité. Il va souvent chercher son inspiration dans les thèmes populaires ou les dessins grégoriens qui donnent à sa musique une saveur modale. Ses premières œuvres pour orgue ont un climat poétique très particulier : *Trois poèmes évangéliques*, *Trois paraphrases grégoriennes*. Puis son art se décantera, deviendra plus dépouillé, plus volontaire, plus intellectuel avec les *Vingt-quatre pièces*, *Deux offertoires pour tous les temps*, et surtout sa première symphonie, remarquable par la vigueur de son écriture et de sa structure.

Autre organiste Gaston LITAIZE (1909, Grand Prix de Rome, élève de Marty et Dupré, professeur à l'Institution des Jeunes Aveugles, titulaire du grand orgue de Saint-François-Xavier) possède le sens des grandes architectures musicales ; mais ce n'est pas

tant dans le sens de l'exploitation des formes classiques qu'il s'oriente que dans celui de l'enrichissement de son langage ainsi qu'il résulte de ses *Variations sur un Noël angevin* dans lesquelles il utilise des modes antiques d'une façon très nouvelle dans le traitement du thème, ainsi d'ailleurs que dans sa *Grand'Messe* et dans sa *Messe basse.*

Historien du moyen âge musical, de la rythmique grecque et de la chanson populaire française, Jacques CHAILLEY (1910) fut l'élève de Nadia Boulenger, Büsser et Delvincourt. Ses préoccupations de musicologue et d'érudit, on les retrouve dans sa musique, encore que celle-ci ne tombe ni dans l'imitation, ni dans le pastiche, ni dans la reconstitution historique. A l'esthétique antique se rattachent ses partitions de musique de scène pour *Les Perses*, *Antigone*, *Agamemnon*, *Les oiseaux* ; à celle du moyen âge, *Le jeu des grandes heures de Reims*, et dans une certaine mesure les *Trois pièces contemplatives* pour quatuor à cordes ; à celle de la chanson populaire, de nombreux chœurs, ainsi qu'une sonate pour alto et piano.

*
* *

Parmi les compositeurs qui ne sortent pas de l'illustre maison de la rue de Madrid, citons d'abord, en respectant toujours l'ordre chronologique, Pierre VELLONES (1899, Paris) qui travailla avec Widor ; prématurément disparu à la suite d'une grave maladie (1939), sans doute n'a-t-il pu donner toute sa mesure, mais il laisse cependant une production suffisamment fournie pour que l'on puisse remarquer chez lui un goût très particulier de la recherche de combinaisons sonores inusitées (*Cinq poèmes de Mallarmé* pour quatre harpes, deux saxophones et une contrebasse ; *Huit poèmes de Jean Lahor* pour

soprano, ténor, basse, flûte et basson ; un poème symphonique, *Rastelli*, pour quatre saxophones, piano et orchestre).

Dans un tout autre ordre d'idées, nous rencontrons ensuite Maurice YVAIN (1891, Paris) qui a été l'un des princes de l'opérette entre les deux guerres. C'est un classique, par son langage d'abord, par la façon dont il perpétue la tradition de l'opérette française ensuite, à une époque où ce domaine est envahi par l'américanisme, l'espagnolisme et le tziganisme. Mais il régénère aussi cette tradition en l'enrichissant de l'apport des rythmes nouveaux (*Ta bouche*, *Pas sur la bouche*, etc.).

Autre classique de cette même génération, Roland MANUEL (1891, Paris), qui participa, mais un peu en marge, aux jeunes mouvements d'après la guerre de 14, et que pour cette raison on appela un moment « le septième des *Six* ». Ses tendances naturelles, sa formation, sa culture ne lui permettaient pas de s'inscrire résolument dans les rangs de ceux qu'à l'époque on considéra comme des révolutionnaires. Elève de Droeghmans et, à la Schola, de Roussel et de Sérieyx, il travailla la composition avec Ravel dont il reste non seulement le commentateur le plus autorisé mais dans une certaine mesure, l'héritier spirituel sur le plan des traditions classiques françaises. « Si la musique s'était présentée à moi comme un problème, écrit-il, je pense que je n'aurais jamais composé. » C'est dire combien il est opposé à tout ce qui est systématique, que son esthétique ne dépend d'aucun principe préétabli, et qu'elle n'est, par définition, que sa manière de sentir. Esprit encyclopédique, humaniste, voici un artiste qui est l'ennemi de tout excès, surtout dans le domaine du sentiment et de l'expression. Il reste à l'écart de ce qui, chez beaucoup de ses contemporains, peut

encore refléter quelque attitude ou réaction romantique. La façon dont il traduit sa sensibilité se place dans la descendance des clavecinistes français, ainsi que de Debussy et de Ravel. Mais son langage est celui de son époque, et il ne se refuse nullement à l'emploi des acquisitions récentes de la technique, ainsi qu'en témoignent notamment un ravissant opéra-bouffe, *Isabelle et Pantalon*, sur un texte de Max Jacob ; un concerto pour piano et orchestre ; un ballet sur des thèmes de Scarlatti, *Elvire* ; un opéra-comique, *Le diable amoureux* ; un ballet, *L'écran des jeunes filles*, dans lequel intervient le jazz ; ainsi que de nombreuses musiques de films ; toutes œuvres écrites dans un langage clair, sobre, parfois acide harmoniquement, d'une grande ingéniosité instrumentale, et toujours dominées par le souci de la forme.

Dans un tout autre style que celui de Maurice Yvain, mais avec un semblable éclat, Louis BEYDTS (1895, Bordeaux, mort à Paris en 1953) a perpétué la tradition de l'opérette française à la suite d'André Messager et de Reynaldo Hahn. Son seul maître, Vaubourgoin, en a fait un harmoniste classique et rigoureux ; son admiration pour Gounod, Fauré, Massenet, ainsi que des dons généreux de mélodiste ont fait le reste. Sa production (opérettes et mélodies) est essentiellement consacrée à la voix dont il connaît parfaitement les ressources. Il possède de plus un sens très aigu de la musique de la langue française, de l'accentuation subtile de celle-ci, ce qui lui permet une prosodie sans défaut, qu'il s'agisse de textes tels que ceux de Duvernois ou de Sacha Guitry pour ses opérettes *(Moineau, Les canards mandarins, La S. A. D. M. P.)*, ou de poèmes de Marcelline Desbordes-Valmores, Joachim du Bellay, Guillaume Apollinaire pour ses mélodies.

Marcel DELANNOY (1898, La Ferté-Alais) sait allier l'ancien et le nouveau, le populaire et le savant. Encore qu'il ait pris les conseils de Jean Gallon, Gédalge et Honegger, et sans qu'il soit un autodidacte, sa formation doit beaucoup à lui-même. Il est difficile de déceler dans sa musique l'influence prédominante d'un maître quelconque. La seule influence discernable, évidente et profonde celle-là, est celle du chant populaire dont les tournures mélodiques et rythmiques reviennent souvent sous sa plume, de même que certaines formules empruntées au jazz et à la musique populaire sud-américaine (rumba en particulier). Devenu célèbre du jour au lendemain grâce à un opéra-comique, *Le poirier de misère*, qui fit scandale (et qui fut d'ailleurs un succès), il donne ensuite *Le fou de la dame*, tentative intéressante de renouvellement d'un genre ancien, le ballet-cantate ; puis *La pantoufle de vair* (ballet), *Ginevra* (opéra-comique), *Puck*, d'après *Le songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare, adapté par André Boll ; enfin, un nouvel essai plus complexe encore que celui du *Fou de la dame*, une combinaison entre la musique, la danse et le théâtre avec *Abraham*. Dans le domaine purement instrumental, il faut signaler une symphonie solidement construite, un concerto pour piano et orchestre *(Concert de mai)*, et surtout un quatuor à cordes où se résument toutes ses qualités d'invention rythmique et mélodique, où se retrouve le caractère volontiers populaire de son inspiration, et où il s'exprime en un langage élégant, jamais conventionnel, mais jamais agressif non plus.

De même que le précédent, Emmanuel BONDEVILLE (1898, Rouen) a eu la formation la moins académique du monde. Il a travaillé selon les hasards et les possibilités d'une jeunesse que les

circonstances l'empêchèrent de consacrer à la musique autant qu'il l'aurait voulu. Son art ne s'embarrasse pas de subtilités excessives, et reflète bien le tempérament de cet artiste qui est tout d'une pièce, robuste et plein d'une verve paysanne. Aussi est-ce au théâtre ou dans des genres symphoniques apparentés qu'il trouve son mode d'expression le plus favorable avec *L'école des maris* (opéra-comique), *Le bal des pendus* et *Illustrations pour Faust.* Un récent opéra-comique d'après *Madame Bovary* de Flaubert, où son style s'est singulièrement affiné et n'est pas dépourvu d'une certaine parenté fauréenne, vient de montrer que ce compositeur n'a pas encore dit son dernier mot.

La seule année 1900 est particulièrement fertile en musiciens : elle voit naître Henri Barraud, Robert Bernard, Maurice Jaubert et Pierre-Octave Ferroud.

Comme tout bordelais, Henri BARRAUD fit une partie de ses études avec Vaubourgoin ; il travailla également par la suite avec Louis Aubert. Il a été l'un des fondateurs du *Triton* ; depuis 1945 il est le principal responsable de la musique à la Radiodiffusion française où une grande partie de ses efforts portent, là aussi, sur la musique de notre temps. Son art ne s'encombre pas de littérature ; il est volontaire, tendu ; mais derrière une pudeur et une réserve décidées se cache une véritable sensibilité. Il compose par instinct, non par système. Du point de vue strictement musical, il ne s'interdit aucun procédé d'écriture, et utilise tous ceux qui lui paraissent convenir en telles ou telles circonstances. Et c'est lui qui nous indique les principales caractéristiques de son langage : emploi fréquent de gammes modales ; rares emprunts au folklore ; emploi de certains intervalles familiers, le triton en

particulier ; peu de goût pour les thèmes mélodiques basés sur des enchaînements d'accords et qui n'ont de sens que par l'harmonie sous-jacente ; conception des thèmes pour leur potentiel lyrique, et non en vue de combinaisons contrapunctiques ; attachement au principe tonal. Ce sont ces caractères qui se dégagent d'œuvres telles que la symphonie, le *Poème pour orchestre*, les *Impromptus* pour piano, le concerto pour piano et orchestre, et la quatuor à cordes, ensemble d'œuvres marquées de la tendance volontaire et tout intérieure de ce musicien, et auxquelles s'opposent dans une certaine mesure ses derniers ouvrages plus humanisés, semble-t-il, et plus expressifs. Dans une interview récente correspondant à cette dernière période, il déclarait : « Je n'exprime qu'un souhait, c'est que ma musique ne soit pas classée sous le signe du jeu ou de la cérébralité... Mes préférences vont à une musique intérieure et lyrique qui cherche à équilibrer l'émotion et les satisfactions intellectuelles. » C'est à quoi il semble parvenir dans le grand oratorio *Le mystère des saints Innocents* sur le texte de Péguy, et le bref et émouvant poème symphonique *Offrande pour une ombre* (à la mémoire de Maurice Jaubert).

Robert BERNARD (né à Genève d'une famille d'origine française) s'est essentiellement consacré à la musique de chambre instrumentale et vocale. Là encore, art volontaire sincère, mais sans épanchement excessif, goût du sérieux allant parfois à l'austère, souci constant de la forme, sens naturel de la nécessité de l'équilibre architectonique, polyphonie robuste mais non touffue : tels sont les principaux aspects d'une œuvre assez considérable déjà et où il faut distinguer tout particulièrement un trio pour piano et cordes, des sonates piano-violon, piano-alto, piano-violoncelle, des mélodies

sur des poèmes de Mauriac, Gide et Fargues, sans oublier quelques pages symphoniques telles que *Prélude au cimetière marin.*

La carrière de Maurice JAUBERT (1900, Nice. † 1940) a été singulièrement brève : tardive — il avait commencé dans la vie par être avocat — elle fut tragiquement et prématurément interrompue en juin 40. Son œuvre est suffisante cependant pour que l'on puisse déplorer la perte d'un artiste qui ne s'était pas trompé de direction en abandonnant le barreau pour la salle de concert. Après avoir fait ses premières études au Conservatoire de Nice, il vint compléter sa formation à Paris auprès d'un scholiste, Albert Groz. Deux parties dans sa production : musique de concert, musique de scène et de cinéma. La première se caractérise par une absence absolue d'esprit de système, de prétention, d'affectation, de fausse profondeur : le naturel, la franchise, la simplicité marquent des œuvres telles que la *Cantate pour le temps pascal*, la *Jeanne d'Arc* d'après Péguy, *Le jour* (ballet) et la *Sonata a due* pour violon, violoncelle et orchestre, de même que le cycle de mélodies *L'eau vive* (J. Giono), et les *Chants sahariens* pour soprano, quatuor à cordes, hautbois et batterie. Dans le domaine de la musique de scène, Jaubert a été le collaborateur de Giraudoux (*Tessa*, *La guerre de Troie*) ; mais c'est surtout au cinéma qu'il s'est signalé par la façon dont il a su préserver la liberté de son discours musical tout en restant soumis aux exigences — que l'on sait redoutables — des metteurs en scène et des scénaristes (*Drôle de drame*, *Quatorze juillet*, *Un carnet de bal*, *Quai des brumes*, etc.).

Plus brève encore fut la carrière de Pierre-Octave FERROUD (1900, Chasselay, *Rhône.* † 1936) mort dans un accident d'automobile en Hongrie.

Malgré cette brièveté, P.-O. Ferroud a pu jouer un rôle important dans la vie musicale de son époque, tant par son action que par sa production. C'est en effet sur son initiative que fut fondée, sous le nom de *Triton*, avec le concours de quelques compositeurs français et étrangers de sa génération, la société de musique contemporaine qui, dans les années 30, allait faire connaître au public les œuvres de la jeune école. Ferroud s'est très vite affirmé comme l'un des compositeurs les plus sérieux de sa génération, et il a aussitôt confirmé des dons exceptionnels en se forgeant un style personnel, très original et assez nouveau pour l'époque du fait des influences qu'il introduisait dans l'école française, influences provenant en partie des musiciens d'Europe centrale. Élève de l'organiste lyonnais Commette pour l'harmonie, du strasbourgeois Erb pour le contrepoint, et également de Ropartz et de Witkowsky, c'est en Florent Schmitt qu'il semble avoir trouvé non le maître, non le professeur, mais le directeur de conscience musicale qui convenait le mieux à ses dons, à ses tendances, à ses aspirations. Son œuvre reflète une nature assez étonnamment contrastée : de l'objectivité froide et de l'émotion lyrique, du sarcasme et de la tendresse, de la rudesse d'expression et de la douceur de conception, de l'intelligence aiguë et de la fantaisie rêveuse. Sur le plan du langage musical, on constate chez lui l'existence d'un même antagonisme : volupté du contrepoint et goût de la belle harmonie ; et il a beau écrire : « C'est par le contrepoint que la musique atteint à cet universel dont elle est la langue, l'harmonie gardant toujours une couleur nationale », il a beau rechercher la combinaison contrapunctique savante jusqu'à l'hermétisme, le plus somptueux accord, la modulation amusante,

ou astucieuse, ou agréable, lui viennent souvent à la plume. Dans le domaine de l'écriture instrumentale on le voit passer d'un morceau pour piano à l'opulente orchestration du même morceau. C'est le cas de sa suite intitulée *Au parc Monceau* dont la version pour orchestre révèle un symphoniste exceptionnellement vigoureux, de même que *Foules* qui évoque — sans description pittoresque — « le grouillement d'une ville moderne, le halètement des souffles, la pulsation des cœurs », de même enfin que la symphonie en *la*, l'une des plus remarquables architectures sonores qu'ait vu naître l'entre-deux-guerres.

C'est par contre dans sa musique de chambre qu'il semble le mieux avoir réalisé ses principes théoriques d'art objectif, sans pour cela d'ailleurs aller à l'abstraction : une sonate violoncelle-piano écrite en un contrepoint à trois voix fin et musclé à la fois ; un trio hautbois-clarinette-basson qui parut un peu agressif à l'époque (1933) mais dont les sonorités se sont bien adoucies avec le temps ; un quatuor à cordes d'accent presque brutal, et dont la force fait penser à Hindemith ; *Trois poèmes intimes de Goethe* composés sur le texte allemand, œuvre que l'auteur intitule lui-même « sonatine vocale » et où le ton se fait plus expressif, plus humain. N'oublions pas son opéra-bouffe, *Chirurgie* d'après Tchékov, où sa verve sarcastique et comico-cruelle se donne libre cours.

Emile Goué (1904, Châteauroux. † 1946) est un nom que l'on ne trouvera dans aucun dictionnaire de la musique, non plus que dans les manuels d'histoire contemporaine publiés à ce jour. Son œuvre est à peine connue. Charles Kœchlin, dont il fut l'élève après avoir travaillé avec Roussel, la définit « œuvre d'un musicien probe, convaincu, d'âme

élevée, à la fois artiste et penseur ». C'est un classique par son besoin d'ordre et de logique. Mais c'est aussi un sensible et un lyrique, et c'est le même Kœchlin qui souligne, dans son hommage funèbre, la réelle beauté de sa sonate piano-violon, l'émotion de son *Psaume* composé en captivité : « Ce n'est pas un amuseur. Ce n'est même pas un adroit charmeur. Il y a souvent chez lui quelque chose de fruste. Mais c'est un être vivant qui aime, qui souffre et qui a pitié. »

Manuel ROSENTHAL (1904, Paris) qui étudia le contrepoint et la fugue avec Jean Huré, est l'un des rares musiciens qui aient travaillé la composition avec Ravel. Celui-ci ne semble pas l'avoir influencé en quoi que ce soit du point de vue spirituel ou esthétique. Mais peut-être lui a-t-il légué son goût des recherches sonores : virtuose de l'orchestre (en tant que compositeur), Rosenthal a parfois même tendance à abuser de cette virtuosité et à charger quelque peu ses partitions et ses transcriptions. La musique pure semble lui être parfaitement étrangère, et sans que son attitude puisse être dite « littéraire », toutes ses œuvres sollicitent l'appui d'un argument de soutien. Il serait peut-être plus exact de dire — et ceci sans nulle intention péjorative — qu'il utilise la substance-musique comme un peintre la substance-couleur, c'est-à-dire comme un élément matériel à répartir, à utiliser dans un cadre linéaire préétabli. Il y a chez lui surtout du commentateur, de l'illustrateur, ou du cinéaste musical, que ce soit dans sa *Jeanne d'Arc* d'après Delteil et son *François d'Assise*, ou dans ses *Chansons du Monsieur Bleu* créées par Marie Dubas, et sa *Musique de table.*

Maurice THIRIET (1906, Meulan) aurait normalement dû figurer dans la première série de ces compositeurs indépendants, ceux ayant accompli

leur formation au Conservatoire de Paris. Mais son indépendance paraît avoir été telle, à l'époque, qu'il dut quitter ledit Conservatoire pour échapper aux contraintes qu'un tel établissement a toujours supposées et imposées. Malgré cela, Thiriet est un classique, s'insère sans peine dans la plus solide tradition classique, et son art est exempt de toute aggressivité révolutionnaire. Sans doute le bon pasteur Kœchlin, qui lui enseigna tout de même le contrepoint et la fugue, réussit-il à calmer cet agneau révolté, de même que Roland Manuel chez qui Thiriet alla s'initier à la composition et à l'orchestration. A l'exemple de Maurice Jaubert, à la mémoire de qui il écrivit ses *Trois motets pour chœurs d'hommes a capella*, Thiriet est un habile compositeur de musique de films par la façon dont il sait souligner l'image ou l'action. Pas plus que le précédent il n'est l'homme de la musique pure, du moins jusqu'à présent, et il a la modestie de déclarer que la musique de chambre est l'aboutissement d'une carrière, qu'il y faut une sûreté de plume et une méditation préliminaire que la vie d'aujourd'hui ne favorise pas toujours. Un argument poétique ou dramatique semble lui être toujours nécessaire ainsi qu'en témoignent d'une part les *Deux poèmes de Rutebœuf*, *Six chansons populaires françaises* ou *Le livre pour Jean*, et d'autre part *Le bourgeois de Falaise*, *La véridique histoire du docteur*, *La nuit vénitienne*, *La précaution inutile*, ou l'*Œdipe-Roi* pour récitant, chœur d'hommes et orchestre composé en captivité d'après l'adaptation de Sophocle faite par Jean Cocteau.

Chapitre VI

LES DERNIERS VENUS

Indépendants, Dodécaphonistes
Progressistes, « Le Zodiaque »
La Musique concrète

Les derniers venus (1), ceux âgés aujourd'hui de vingt à quarante ans, se sont trouvés en présence d'un monde musical indécis, troublé, divisé. Les armes les plus diverses, et la plupart assez éprouvées et perfectionnées, leur sont offertes pour continuer le combat : tonalité, polytonalité, modalité, atonalité, méthode sérielle, et leurs combinaisons réciproques.

Parmi ces générations, nées postérieurement à 1910, il est possible de distinguer plusieurs clans et quelques tendances : *indépendants*, *dodécaphonistes*, *progressistes*, *le Zodiaque*, les musiciens *concrets*.

Les indépendants

Le doyen des jeunes indépendants est Jean Martinon (1910, Lyon). Il poursuit la double carrière de

(1) Ce chapitre n'a pas la prétention d'être complet : il traite d'une génération dont certains représentants ont peu produit, dont d'autres ont été fort peu joués ou fort peu édités, et que, pour ces raisons, il est difficile de juger sérieusement. On a seulement voulu examiner ici différentes tendances, et, au sein de celles-ci, s'arrêter aux individualités qui se sont exprimées de façon assez catégorique pour pouvoir être prises en considération. L'auteur n'ignore pas que de nombreuses omissions, volontaires ou non, pourront être relevées dans ces lignes.

chef d'orchestre et de compositeur. A ce dernier point de vue, c'est quelqu'un qui ne se contente pas de réciter la leçon prise auprès de ses maîtres, ainsi que le prouvent ses recherches tant dans le domaine du langage que de l'emploi des timbres. Nul système, de la sincérité, parfois un peu d'intellectualisme mais sans excès. De captivité, il a rapporté un beau *Psaume 136* (*Chant des captifs*, composé sur les paroles « Sur les rives du fleuve de Babylone », et qui est en réalité une symphonie chorale en cinq parties). Le prix Béla Bartók lui a été attribué pour un quatuor à cordes solidement pensé et construit, et où il sollicite ingénieusement les ressources des instruments. Son œuvre la plus accomplie à ce jour paraît être un *Concerto lyrique* pour quatuor à cordes soliste et orchestre, en deux mouvements enchaînés, qui se présente un peu comme un *concerto grosso*, l'orchestre y étant traité en *ripieno*, les cordes de cet orchestre venant parfois en soutien du groupe des cordes solistes.

Elsa BARRAINE (1910, Paris. Premier Grand Prix de Rome 1929). Cette élève de Paul Dukas s'est révélée comme l'une des symphonistes les plus remarquables de la jeune école. Si, en effet, elle nous laisse un quintette pour piano et cordes, un quintette à vent et des *Variations* pour piano, c'est surtout dans ses deux symphonies qu'elle semble donner le meilleur d'elle-même. La structure en est solide ; le langage robuste, jamais agressif, mais jamais conventionnel non plus. C'est une musique saine, parfois volontaire et tendue, mais n'allant jamais à l'abstraction.

Jehan ALAIN (1911, Saint-Germain-en-Laye. † 1940 au champ d'honneur). « Le Grigny de notre temps », ainsi que l'a appelé Norbert Dufourcq « comme lui fils d'organiste, comme lui compositeur

précoce, comme lui disparu au seuil de la trentaine ». C'est encore un des rares exemples d'indépendant-type, un virtuose de l'indépendance et de la liberté de pensée et de technique. Aucune école, aucun système ne peuvent le réclamer. Et ce n'est pas chez lui incertitude de jeunesse : il a toujours puisé ses modes d'expression aux sources les plus diverses. Des dons miraculeux le lui permettaient : prodigieuse culture générale, infatigable curiosité, intelligence rapide, facilité de travail, fantaisie déchaînée — fantaisie naturelle et sans recherche, sans attitude concertée, et seulement gouvernée par une sensibilité de tous les instants, de toutes les idées, de tous les êtres, de toutes les choses. Il a été à la fois un homme et un artiste exceptionnels. Il a été aussi et surtout un chrétien, et son œuvre est celle d'un grand et robuste croyant qui n'a pas besoin de littérature pour chanter sa foi.

En fait, d'ailleurs, il n'a jamais besoin de moyens convenus pour s'exprimer, qu'il s'agisse du domaine spirituel ou du domaine technique. A ce dernier point de vue, sa liberté est extrême : barres de mesures, tonalité, modalité, etc., sont pour lui de simples outils. Les formes ? Sans doute va-t-il traiter les plus classiques, prélude, fugue, choral ; mais avec plus ou moins de rigueur ; moins que plus, en général ; et il semble illustrer et réaliser ce souhait de Liszt : « L'idéal serait que tout sujet ait sa forme particulière dont il ne puisse plus être séparé. » Les influences de Franck, Tournemire, Dupré et Messiaen que l'on peut déceler chez lui sont réelles, mais sans importance profonde : c'est toujours Jehan Alain qui parle ; un peu le mécanisme compositionnel d'un Schumann, et l'on pense au mot allemand, intraduisible en français, *phantasieren*, dont le dictionnaire donne comme signifi-

cations approchées « rêver, se livrer à son imagination, être en délire, divaguer, improviser ». Et, au dire de ceux qui l'ont bien connu, ses improvisations à l'orgue étaient stupéfiantes.

Ainsi se manifeste-t-il dans son *Postlude pour l'office des Complies*, son hymne *Te lucis ante terminum*, dans ses *Litanies* surtout qui constituent non seulement l'un des sommets de sa production, mais de toute la littérature organistique contemporaine. Notons aussi les *Trois danses*, son testament musical, tryptique dans lequel il oppose la joie et la douleur que vient couronner l'espérance.

Autre remarquable organiste de cette génération : Jean-Jacques GRÜNENWALD (1911, élève de Marcel Dupré et de Büsser, Premier Second Grand Prix de Rome 1939). Son art est à la fois austère et romantique. Le ton va parfois jusqu'à la violence, témoin ses *Hymnes aux mémoires héroïques* et *Hymnes à la splendeur des étoiles* où il utilise polytonalité et polymodalité. Son poème symphonique biblique en quatre parties, *Bethsabée*, contient des effets rythmiques très curieux ; il s'en dégage un sens du lyrique et du pathétique très vigoureux, qui va à la grandeur et à la puissance dans le choral terminant l'œuvre.

Jean FRANÇAIX (1912, Le Mans. Elève du Conservatoire de Paris pour le piano ; de Nadia Boulanger pour l'harmonie et la composition) est un des compositeurs les plus prodigieusement doués de la jeune école. Sans doute son invention ne se renouvelle-t-elle pas beaucoup, mais il témoigne d'une facilité de travail déconcertante. Et il traite avec la même aisance, la même légèreté de main, l'opéra *(La main de gloire)*, le grand oratorio *(Apocalypse de saint Jean)*, le ballet (*Beach*, *Scuola di ballo*, *le Roi nu*, etc.), que le concerto, le divertissement de

musique de chambre ou le feuillet d'album pianistique. On dirait d'un fils de Jacques Ibert. Son langage est, en profondeur, celui d'un classique qui ne craint cependant pas le piment de l'harmonie moderne et en saupoudre la surface d'œuvres logiquement construites, concises, aimables, désinvoltes, sans autre prétention que l'agrément, et dont la devise commune pourrait être la ravissante épigraphe d'Henri de Régnier que Ravel épinglait jadis à ses *Valses nobles* : « ... le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile ».

André LAVAGNE (1913). Elève de Roger Ducasse, Premier Second Grand Prix de Rome, Premier Prix de piano, André Lavagne est un classique. Il se place dans la descendance fauréenne, et il le proclame : « ... hostile à la fausse note, à l'extravagance musicale, fidèle à l'écriture traditionnelle de l'école française ». Forme classique, goût de la jolie mélodie, de l'harmonie élégante et nullement agressive. Il veut une musique simplement expressive d'où l'abstraction est bannie. C'est dans cet état d'esprit qu'il a composé l'opéra-comique *Comme ils s'aiment*, le *Concert dans un parc* pour piano et orchestre inspiré par des tableaux de Watteau, un *Concerto romantique* pour violoncelle et orchestre, deux ballets *(Kermesse et le Rossignol)*, et un poème symphonique, *Endymion.*

Marcel LANDOWSKI (1915. Elève de Noël Gallon et de Büsser, Second Prix de composition) semble pouvoir être considéré d'ores et déjà comme l'un des espoirs les plus sérieux de la jeune école. Bien qu'il soit difficile d'étiqueter un compositeur qui n'en est encore qu'à un stade d'évolution, en pleine formation, il semble s'apparenter davantage aux romantiques qu'aux classiques — ceci en ce qui concerne son attitude esthétique, non son langage lequel, tout

en restant solidement rattaché au principe tonal, n'en utilise pas moins, sans agressivité gratuite, les moyens les plus récents que met à sa disposition la technique de son temps. Romantique surtout par le substrat idéologique (littéraire ou philosophique) qui motive sa musique. Jusqu'à présent, en effet, il ne semble pas attiré par la musique pure, et sans qu'aucune de ses partitions ne fasse intervenir d'éléments descriptifs ou pittoresques, d'éléments concrets, il ne va jamais à l'abstraction, au jeu gratuit du point de vue formel ou instrumental. Et s'il décide d'adopter la forme de la symphonie, ou l'écriture fuguée, il les traite librement et n'en conserve que ce qui est susceptible de correspondre aux exigences de l'idée à exprimer. C'est du moins ce qui paraît ressortir d'œuvres telles que *Rythmes du monde*, et surtout la première symphonie dite « Jean de la peur » inspirée par une phrase de Luc Dietrich évoquant l'angoisse de l'homme devant les éternels mystères.

Henri DUTILLEUX (1916, Angers. Elève de Jean et Noël Gallon et de Büsser, Prix de Rome 1938). Encore un indépendant véritable. Il échappe à tout esprit de système, à toute école, à tout mot d'ordre. Il est un classique par son goût de l'architecture musicale et du contrepoint, mais c'est aussi un homme de son temps par son langage harmonique. S'il fallait le rattacher au passé — dont il sort effectivement, car il n'est pas un révolutionnaire — on pourrait dire qu'au point de vue harmonique il se situe dans la descendance de Fauré et de Ravel tout à la fois, mais sans qu'il y ait une véritable influence de l'un ou de l'autre ; ce n'est qu'*attitude harmonique* fauréenne ou ravelienne, ou plutôt attitude devant le problème harmonique ; car son langage est dès le début très personnel, et révèle

une sorte d'instinct atonal non organisé. Son sens de la structure le rattacherait d'assez loin d'ailleurs, aux conceptions d'indystes, rigorisme sectaire en moins. Ses œuvres les plus significatives sont une *Suite de concert* pour quatuor à cordes, une *Sarabande* pour orchestre, une *Suite de danses*, une *Danse fantastique* extraite d'une *Symphonie de danses*, et surtout une sonate pour piano qui mérite d'être tout particulièrement signalée. Elle a d'abord le mérite d'être une des très rares œuvres de cette forme qu'ait vu naître la période contemporaine (et digne du nom de cette grande forme). Ensuite, il s'agit là sans doute, de l'œuvre la plus accomplie que ce jeune compositeur nous ait donnée à ce jour ; coupe classique : un *allegro con moto* initial à deux thèmes ; un mouvement lent de forme lied se gardant de toute effusion indiscrète ; un finale constitué par un choral et quatre variations dont les effets de sonorités sont très habilement ménagés pour terminer l'œuvre dans un climat intensément lumineux.

Sa symphonie (1951) vient confirmer l'originalité de son langage, sa grande habileté orchestrale, et son sens très solide de l'architecture sonore. Elle confirme aussi que c'est là quelqu'un qui n'éprouve pas le besoin de parler pour ne rien dire.

Jean HUBEAU (1917, Paris. Elève de Paul Dukas, Second Prix de Rome 1934) a fait preuve d'une précocité particulière. Il semble que l'on puisse le situer dans le style néo-classique, ainsi qu'en témoignent son concerto pour violon, sa sonate pour violon, et ses mélodies sur des poèmes de Paul Fort et François Villon.

Parmi les nouveaux venus pouvant être également classés comme indépendants — et parfois comme indécis — il faut citer Alfred DESENCLOS, Pierre PETIT, Janine RUEFF, Jacques DUPONT, Raymond

GALLOIS-MONTBRUN, Pierre MAILLARD-VERGER, etc. A la vérité, il est difficile de dire quoi que ce soit de précis à propos de ces derniers arrivés. Jusqu'à présent, ils se sont montrés de bons artisans de la musique, mais aucune de leurs personnalités ne s'est encore épanouie réellement, autrement qu'en de solides promesses.

Les dodécaphonistes

Du précédent paragraphe à celui-ci, nous virons de bord. D'un extrême à l'autre. Revenons, auparavant, un peu en arrière.

Lorsqu'au lendemain de la guerre de 1914, le compositeur autrichien Arnold Schönberg jeta les fondements d'un nouveau procédé de composition musicale, la méthode sérielle appliquée dans le cadre de l'atonalisme dodécaphonique, l'attention des jeunes musiciens français d'alors fut aussitôt attirée. Des compositeurs tels que Darius Milhaud et Francis Poulenc entreprirent même le voyage de Vienne pour aller voir celui qui venait de renverser le séculaire principe tonal et de pulvériser toutes ses conséquences, et pour faire connaissance avec ses premiers disciples qui suscitaient eux aussi la curiosité et l'admiration des musiciens occidentaux : Alban Berg, Anton Webern et Egon Wellesz. Mais ce ne furent vraiment là, à l'époque, que des mouvements de simple curiosité sans conséquence. Aucun de ces quelques compositeurs français ne fut réellement tenté de s'imposer la discipline schönbergienne.

Soudain, pendant les années 1940, le foyer dodécaphonique se ralluma chez un certain nombre de jeunes compositeurs qui faisaient alors leurs premiers pas dans l'histoire de la musique — et cela

principalement chez ceux qui sortaient de la classe d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il ne faudrait d'ailleurs pas en déduire que ce soit ce dernier qui les ait engagés dans cette voie ; mais il est infiniment probable que son exemple personnel, et le très haut enseignement qu'il donne à ses élèves ont éveillé chez ceux-ci un souci supérieur à la réalisation de l'œuvre même pour laquelle ils se sentaient nés, le souci de trouver une solution au problème actuel de l'évolution de la musique, celui de faire progresser le langage musical, de trouver des moyens d'expression nouveaux.

Alors que nous ne nous sommes pas appesantis sur les questions de tonalité, polytonalité, modalité, etc. notions qui font partie des connaissances classiques courantes, il ne paraît pas inutile, vu la nouveauté relative de la chose, de nous arrêter quelque peu aux éléments techniques essentiels du dodécaphonisme.

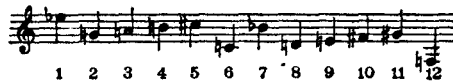
Le *dodécaphonisme* est un système musical atonal basé sur l'emploi des douze sons de la gamme chromatique. Préconisé par Schönberg, il a été mis en application par celui-ci au moyen de la méthode originale qu'il s'est forgée à cet effet, la méthode dite « sérielle ». Ce système, qui renverse les notions les plus solides et les plus traditionnelles, n'est cependant pas le fruit d'une génération spontanée : il est directement issu du passé avec lequel d'ailleurs, il veut rompre radicalement.

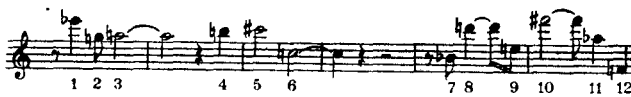
Jusqu'à Schönberg, depuis des siècles, le système tonal règne en maître avec tout ce que suppose l'interdépendance réciproque des notes de la gamme diatonique. Or Schönberg va observer la façon dont Richard Wagner, et après lui Gustav Mahler, ont enrichi le discours musical en utilisant à l'extrême les ressources de la gamme chromatique (dans le

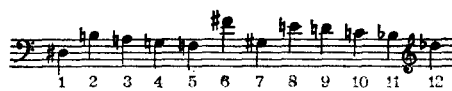
cadre de la tonalité), laquelle gamme chromatique, composée de douze demi-tons égaux, est indéterminée du point de vue tonal. Schönberg va aller plus loin en utilisant la gamme chromatique en elle-même, en dehors du cadre tonal, et proscrire par conséquent l'emploi de l'ancienne gamme diatonique, abolissant ainsi toute notion de tonalité avec ses conséquences, et notamment l'interdépendance réciproque des notes entre elles : les douze sons de la gamme chromatique sont autonomes, ils n'ont que leur fonction sonore propre, et n'ont plus ces droits ou ces devoirs qu'ils possédaient lorsqu'au sein de la gamme diatonique ils étaient *tonique*, *dominante* ou *sensible*, etc. Les règles de l'harmonie ancienne ne peuvent donc plus s'appliquer. Nous sommes en présence d'un système nouveau et inorganisé : l'atonalisme dodécaphonique. Ceci est le premier temps de la réforme schönbergienne.

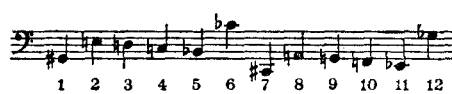
Le deuxième temps va consister à organiser ce nouvel univers atonal, et à sortir de l'anarchie ce troupeau sans pasteur que constitue l'ensemble de ces douze sons. Il va en réglementer l'usage au moyen de la *méthode sérielle*. Cette méthode sérielle, qui est à la fois simple dans ses principes, et complexe dans l'application de ceux-ci, peut se schématiser de la façon suivante : une composition musicale (qu'il s'agisse d'un morceau de piano d'une page, ou d'un opéra en cinq actes) doit être basé d'un bout à l'autre sur une *série*. La *série* est la semence, ou carcasse thématique de l'œuvre ; elle est constituée par une succession des douze sons de la gamme chromatique, étant bien entendu que ces douze sons doivent tous figurer dans la série, mais que seul l'ordre de ces douze sons est laissé à l'invention ou à la fantaisie du compositeur.

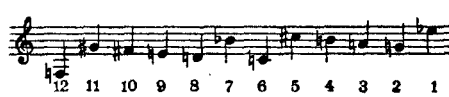
Exemple. — Soit une série utilisant les douze sons

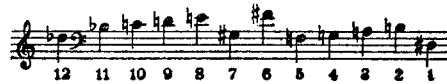
de la gamme chromatique (empruntée à Schönberg, *Quintette à vent*) :

Ex. 1

De ce germe thématique, le compositeur pourra tirer la présentation suivante :

Ex. 2

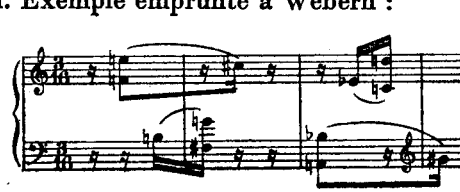
Il pourra être présenté en renversement :

Ex. 3

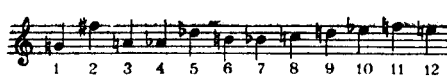
Il pourra être présenté à la quinte :

Ex. 4

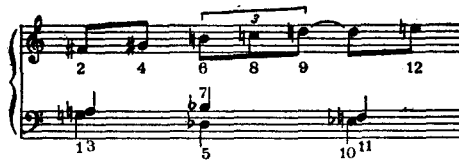
Il pourra être inversé (forme récurrente) :

Ex. 5

Il pourra être présenté en combinant renversement et récurrence :

Ex. 6

Etc. On voit la multiplicité de combinaisons offerte au compositeur, mais aussi la rigueur arbitraire du système qui se complète des principes suivants : il faut que toutes les notes de la série soient toujours énoncées dans l'ordre initial ; on ne peut faire réentendre aucun son de la série avant que tous les autres sons aient été entendus dans cet ordre ; on ne doit utiliser qu'une seule série pour une composition donnée.

Cet épuisement des douze sons de la série initiale peut s'entendre soit horizontalement (comme dans les exemples précédents), soit horizontalement et verticalement à la fois, c'est-à-dire avec harmonisation. Exemple emprunté à Webern :

Ex. 7

Second exemple de cette combinaison emprunté à l'*Introduction à la musique contemporaine* de Maurice Le Roux (édit. du Grenier à sel), montrant quelles astuces peuvent être recherchées. Série initiale :

Ex. 8

Dans l'exemple 9, les douze sons de la série sont

Ex. 9

employés dans l'ordre initial de l'exemple 8 comme il convient. L'astuce consiste en ce que les accords de la main gauche sont la représentation verticale des intervalles mélodiques de la main droite : le premier, intervalle de seconde ; le second, intervalle de sixte majeure, renversement de la tierce mineure de la mélodie ; le troisième, intervalle de seconde. C'est là un exemple entre mille de ce jeu inépuisable.

Et dans tout cela, dira-t-on, que devient la musique ? Elle est évidemment ce que la fait le compositeur. Il est certain que la « couleur sonore » imposée par cette méthode peut paraître, non pas très laide comme on le dit (la laideur sonore est une question d'appréciation subjective qui n'a rien à voir ici), mais très grise, très monotone, monotonie qui provient souvent du retour fréquent des mêmes intervalles (d'où monotonie mélodique et harmonique), et d'une complexité rythmique poussée à tel point que les différents effets rythmiques superposés peuvent ne pas être saisis distinctement par notre oreille, s'annulent réciproquement, d'où impression d'absence de rythme. L'objection des adversaires du système, disant qu'une telle musique est désagréable à l'oreille parce qu'elle nous change des agrégations et des enchaînements auxquels nous sommes habitués depuis des siècles, n'a pas d'inté-

rêt. Ce qu'il faut considérer, par contre, c'est le danger résidant en une application purement formelle de la méthode : elle peut être appliquée à la perfection par des gens qui n'ont rien à dire, d'où la naissance d'un nouvel académisme qui n'est d'ailleurs pas différent de celui qui a pu résulter jadis des artifices de composition et d'écriture des Trissotin du XIVe siècle pendant la période de l'Ars Nova, ou de celui qui aurait pu résulter des petits jeux de l'*Art de la fugue* si Bach n'avait eu du génie. La rigueur même de la méthode sérielle est évidemment la porte ouverte à cet académisme, lequel constitue actuellement le plus grave danger.

Cependant il n'est pas niable — et un certain nombre d'incontestables chefs-d'œuvre dodécaphoniques sont là pour le prouver — que cette musique aiguise la sensibilité auriculaire d'une façon singulière ; c'est là un de ses principaux bienfaits. Un autre de ses bienfaits consistant en un élargissement du sens et de la technique de la « variation », laquelle est toujours un exercice salutaire (et il n'est pas niable que le dodécaphonisme sériel a porté la « variation » à un point d'épanouissement rarement atteint).

Les dodécaphonistes affirment avec intransigeance que l'atonalité est le langage d'aujourd'hui et de demain, et que la méthode sérielle est la seule en laquelle ce langage puisse se réaliser. Toute foi ardente est toujours assez belle, mais il n'est pas toujours possible de la partager sans réserve. Ce serait, semble-t-il ici, assez puéril. Sans doute les règles classiques sont-elles, sous bien des rapports, tâtillonnes et chinoises, de même que les règles sérielles. Cependant, ainsi que le fait observer Jacques Chailley dans son *Traité historique d'analyse musicale*, ces règles classiques « n'étaient point

l'œuvre arbitraire des théoriciens, mais un essai de codification, plus ou moins adroite, de l'acquisition de l'expérience des compositeurs, indépendants des théoriciens », tandis que les règles sérielles « sont le produit exclusif de spéculations sans autre garant que l'autorité du *magister dixit* », autorité ne reposant d'ailleurs que sur une expérience bien courte. On ne veut pas dire que le *magister* a tort, au contraire ; mais on veut dire qu'il se montre sans doute un peu trop exclusif et un peu trop excessif. Il en est des règles classiques et des règles sérielles comme il en est d'une législation coutumière comparée à une législation fabriquée à coups de rescrits, capitulaires, ordonnances ou décrets-lois.

Notons aussi (et toujours dans le but de faire au dodécaphonisme la place qui semble lui être due, sans fanatisme d'aucune sorte) qu'il importe de se défier de la littérature dont les propagandistes du système accompagnent leur action. Cette littérature est surtout faite d'affirmations gratuites, et d'un radicalisme que Schönberg lui-même n'a jamais manifesté et désapprouva sans doute : le système tonal est désuet, assurent les dodécaphonistes pour justifier le dodécaphonisme ; cela est possible, mais rien n'est encore venu le prouver. De même, l'un des principaux propagandistes — un *ultra*, celui-là — René Leibowitz, déclare que l'on ne doit attendre ni plaisir, ni distraction, ni délassement d'une audition musicale ; il permettra de ne pas partager cette éthique et cette esthétique musicales. On pourrait multiplier les exemples de ce genre d'affirmations que, fort heureusement, tous les dodécaphonistes n'acceptent pas comme parole d'évangile. Ces excès ont d'ailleurs pour excuse d'être les produits de la période-laboratoire de l'atonalisme.

Il semble que ce soit le compositeur suisse Franck

Martin qui ait situé le plus exactement le problème de l'avenir du docédaphonisme lorsqu'il déclare que la musique ne pourra vraiment bénéficier des enrichissements apportés par la technique de Schönberg que dans la mesure où ses disciplines n'appauvriront pas du même coup l'esprit du compositeur de toutes les richesses qu'ont accumulées des siècles de recherches et de trouvailles ; que chacun doit façonner cette technique selon son tempérament et garder vis-à-vis de ces règles une pleine liberté d'action, se réserver le droit d'en violer tout ou partie dès que l'esprit l'exige. C'est là une solution de liberté qui a été adoptée par l'un des disciples de Schönberg, Alban Berg, alors que l'autre, Anton Webern, s'enfermait dans le dogmatisme le plus farouche.

Chose curieuse, le dogmatisme rigoureux de la méthode — qui a suscité chez les compositeurs français n'admettant pas ladite méthode une attitude d'opposition et d'incompréhension non moins rigoureusement systématique — ne semble pas avoir gêné les jeunes dodécaphonistes français. Il est à noter, en effet, qu'ils se sont tous prononcés pour l'application rigoureuse de la méthode. Ils se placent donc directement dans la descendance de Webern. Chez quelques-uns cependant cette rigueur, sans céder en rien, laisse se dégager un certain expressionnisme lyrique rappelant celui de Berg.

Les circonstances historiques dans lesquelles s'est formée et développée l'école dodécaphoniste française semblent avoir conditionné assez étroitement cette formation et ce développement : nous sommes dans les années d'occupation ; sept jeunes gens travaillent l'harmonie dans la classe Messiaen, le contrepoint et la fugue dans la classe Caussade : Pierre Boulez, Serge Nigg, Maurice Le Roux, Yvonne Loriod, Yvette Grimaux, J.-L. Martinet,

Bernard Flavigny. Ils sont tous âgés d'environ dix-sept-dix-huit ans, à l'exception de Martinet, d'une dizaine d'années plus vieux que ses camarades et ayant déjà travaillé chez Ducasse. Pour eux, ce qui s'est passé avant 1939 n'est rien ; leur âge, ainsi que la guerre et ses conséquences spirituelles et matérielles, les isolent complètement du proche passé. C'est donc dans une sorte d'état de virginité musicale à peu près parfait qu'ils vont entrer dans la classe Messiaen. Celui-ci va leur donner l'enseignement extraordinaire que l'on sait, enseignement très large, très audacieux, très nouveau, aussi peu académique et traditionnel que possible, portant sur les maîtres classiques bien entendu, mais aussi sur la musique hindoue ou balinaise (dont on va entendre des disques au Musée de l'Homme), sur les modes anciens, sur Schönberg, Bartók, Strawinsky que Messiaen analyse pour eux de façon magistrale. Bref, un enseignement unique où tout est fait pour développer la curiosité des élèves. Cette grande curiosité va se développer en effet, de même que le souci de trouver un langage nouveau venant en réaction contre la facilité de l'entre-deux-guerres. Ces jeunes vont se tourner tout naturellement vers la technique des douze sons. Celle-ci leur fournit les possibilités d'un renouvellement radical du langage. Elle leur fournit aussi les règles disciplinaires sur lesquelles ils ont besoin de s'appuyer — besoin de contrainte et d'autorité assez caractéristique de notre temps, et qui reflète le désarroi, l'anxiété ou le cynisme, de toute une partie pensante de cette jeunesse. Mais ceci est un autre problème. Aussi l'an 1945 va-t-il voir la plupart de ces jeunes, déserter l'enseignement de Messiaen, et s'attabler chez le saint Jean-Baptiste de la religion schönbergienne, René Leibowitz (né à Varsovie en 1913, élève de Webern. Installé en France

depuis 1925. Compositeur, critique, professeur, musicologue — *Schönberg et son école*, J.-B. Janin, édit.).

Des sept, quatre seulement entreprendront ensuite une véritable carrière de compositeur.

Pierre BOULEZ (1925, Montbrison) est sans doute le plus doué de tous, et, à ce jour, c'est sa personnalité qui semble dominer la jeune école. D'ascendance campagnarde, il se destinait aux sciences, fit les mathématiques spéciales et prépara Polytechnique, avant de venir à la musique. Très attiré au début par la musique extrême-orientale (Java, Indochine) et ses rythmes complexes. Après être passé successivement chez Messiaen et chez Leibowitz, avoir été patronné par Honegger, et avoir bientôt été édité chez Heugel, il semble s'orienter maintenant vers une sorte de néo-surréalisme qui pourrait passer pour un pendant musical de celui du poète René Char.

Il est un exécutant prodigieux aux Ondes Martenot et au piano où il montre une virtuosité assez rare basée sur la technique de clavier originale issue elle-même de sa propre écriture musicale. Cette virtuosité, on la retrouve dans sa musique. Celle-ci trahit, chez son auteur, une sensibilité d'oreille tout à fait exceptionnelle. Cette musique se place, par sa rigueur dodécaphonique, dans la descendance directe de Webern dont elle a également la tendance antiromantique. Cette filiation est intéressante à signaler en raison du fait que l'on pouvait penser que le maître avait exploité le système jusqu'à ses ultimes conséquences et fermé la porte derrière lui. Boulez semble justement dépasser les expériences de Webern, et donner une vie nouvelle à la musique dodécaphonique en débordant littéralement la méthode sérielle qu'il applique avec une virtuosité et un raffinement d'écriture, une invention et une

variété tout à fait étonnantes. De l'aveu de l'un de ses confrères et ami en dodécaphonisme, Maurice Le Roux (auquel l'auteur de ces lignes doit une précieuse documentation sur les compositeurs faisant l'objet de cette section), « il n'est pas seulement habité par le besoin de constant renouvellement sonore que prêche l'école schönbergienne, mais par le souci de la forme et surtout de la concordance entre la richesse rythmique et la richesse mélodique. Il a en quelque sorte démasqué la pauvreté rythmique du vocabulaire dodécaphonique, et découvert, en tirant les conclusions de l'enseignement de Messiaen, les secrètes lois rythmiques de l'atonalisme ».

Il a composé des œuvres de musique de chambre (un quatuor pour ondes Martenot en particulier), de la musique vocale, et surtout de la musique pour piano dont une deuxième sonate qui constitue le point le plus avancé de ses acquisitions actuelles, et qui est sa « traduction exacte de notre époque, raffinée à l'extrême, brutale, audacieuse, hypersensible, fiévreuse, mais organisée, cohérente, rigoureuse, précise ». Dans ses œuvres les plus récentes, il poursuit ses recherches transcendantes. Ainsi en est-il de sa *Polyphonie pour 17 instruments solistes* où le principe sériel est étendu à l'emploi des instruments, de ses *Structures* pour deux pianos dont le souci est de dissocier les qualités du son (hauteur, intensité, attaque, durée), et enfin de sa cantate *Le soleil des eaux* sur un poème de René Char qui est une de ses pages à ce jour les plus significatives et les plus accomplies.

Maurice Le Roux (1923, Paris) a travaillé avec Messiaen, Ducasse et quelque temps Leibowitz. Il est à la fois compositeur, chef d'orchestre, critique, musicologue et professeur d'histoire de la musique

dans les écoles libres. Esprit aussi peu sectaire que possible, de tendance humaniste au contraire. Avide de nouveauté, il s'est remarquablement assimilé l'enseignement de Messiaen, a subi assez profondément l'influence de Bartòk, et s'est essayé également dans la musique concrète. Cependant, il reste convaincu que la vérité actuelle est dans l'atonalisme. Comme celui de Boulez, son style reste rigoureux, mais à l'inverse de celui-ci, il ne cherche pas à étouffer un tempérament dont la tendance principale n'est nullement anti-expressive. Il est d'ailleurs révélateur d'une des tendances les plus caractéristiques du destin actuel du dodécaphonisme sériel, aussi bien en France que dans les autres pays européens : un certain impressionnisme sonore. De même qu'un Schönberg ou qu'un Berg s'inscrivaient dans la descendance des romantiques (Wagner-Mahler-Strauss) contre lesquels ils réagissaient, de même certains jeunes comme Maurice Le Roux s'inscrivent dans la descendance des impressionistes français (Debussy-Roussel). On lui doit des *Inventions* à deux voix et une sonate pour piano, des mélodies sur des poèmes d'Henri Michaux des psaumes *a capella* à cinq voix sur des textes de Patrice de La Tour de Pin, deux *Mimes* pour orchestre de chambre, *Le voyage en grande garabagne* pour orchestre d'après Henri Michaux, ainsi qu'un ballet d'après *Le petit prince* de Saint-Exupéry.

Jean-Louis MARTINET (1914) ne semble être venu à l'atonalisme que volontairement, artificiellement en quelque sorte. Il paraît être assez tonal au fond de sa nature. Ses premières œuvres traduisent l'influence de Debussy, et les suivantes conservent l'empreinte assez forte de Strawinsky, Bartòk et surtout de son maître Messiaen. Parmi sa production actuelle, il faut signaler en particulier une sonate,

des chants avec orchestre, et une œuvre de grande envergure pour orchestre, *Orphée*, vaste tryptique où il révèle un tempérament puissant, un sens évident de la construction, le goût d'une densité sonore qui va parfois à l'excès, partition où d'ailleurs il semble se dégager un peu des influences subies jusqu'alors et qui indique que Martinet tend à se rapprocher d'un équilibre qu'il n'a cependant pas encore atteint.

Serge NIGG (1924, Paris). Le cas de Serge Nigg est extrêmement curieux et reflète assez bien le désarroi qui règne à notre époque. Autant celui de Boulez est un exemple de certitude, autant celui de Nigg témoigne d'inquiétude, d'instabilité, d'indécision. Son évolution spirituelle, qui l'a conduit de la mystique bouddhique au marxisme, en dit assez long à ce sujet. C'est un esprit cultivé, tant du point de vue général que musical, et qui, n'acceptant pas de s'en remettre uniquement à ce qui lui a été enseigné, est à la recherche d'une formule correspondant au besoin de notre temps. En ses premières œuvres, on peut relever, dans une certaine mesure, les influences diversement assimilées de Ravel, Strawinsky, Bartòk et Messiaen. Il passa ensuite dans le camp des dodécaphonistes, et il est maintenant parmi les militants les plus convaincus du « progressisme ».

Il y a là, dans ces volte-face successives, quelque chose d'assez pathétique que viennent préciser les propres déclarations du jeune compositeur, lequel, empressons-nous de le dire, est l'un des plus doués de sa génération. « Il n'y a pires chaînes, dit-il, que celles d'une trop grande liberté. » L'affirmation est sans doute discutable, mais elle justifie logiquement l'évolution de Serge Nigg. Il a d'abord tenté « d'édifier une musique fortement teintée d'exotisme et de

primitivisme, empruntant à l'Asie certains modes, certaines couleurs orchestrales, certains éléments architectoniques, musique atonale mais nullement dodécaphonique, assez soucieuse de la forme, plus contrapunctique qu'harmonique, faisant une large place aux pédales rythmiques, celles-ci servant assez souvent de support à de longues et larges poussées sonores, joignant à l'économie de moyens thématiques l'abondance de la matière orchestrale ; et tout en n'ayant pas rompu encore avec l'attrait qu'exerce sur moi ce genre de musique plus magique qu'expressive, j'ai pris conscience de cette réalité : la plupart des tendances actuelles, quand elles aboutissent à une réussite, n'apparaissent que comme des solutions momentanées, des compromis temporaires ».

C'est alors la seconde phase de son évolution : « Je me suis rendu compte que l'on se doit de renouer avec la constante progression qui, de la modalité primitive, mène à la rigueur tonale, elle-même transgressée par un chromatisme de plus en plus envahissant conduisant logiquement à concevoir une musique basée sur les douze sons de la gamme chromatique. Ceci entraîne à l'adhésion au système sériel schönbergien qu'en aucun cas on ne peut considérer comme une solution personnelle, mais bien plutôt comme l'aboutissement inéluctable d'une expérience tonale séculaire. » Cette citation est intéressante par ce qu'elle nous apporte sur ces problèmes du langage musical le point de vue d'un jeune qui a sérieusement réfléchi à ces problèmes. Et elle nous montre aussi que pour un tel esprit, aussi révolutionnaire que puisse paraître sa musique de l'époque, il n'a nullement la prétention d'être le ressortissant d'un empire musical nouveau, indépendant du passé, mais au contraire d'un empire

musical qui sort, sans aucune solution de continuité, de ce passé. Et il conclut sa déclaration : « C'est un nouveau cycle à entreprendre, ou plutôt à continuer, puisque depuis bientôt trente ans, la technique sérielle a permis la composition d'œuvres géniales qui ont prouvé sa valeur et son incontestable portée. Au fond, tout se résume à ceci : tout d'abord reconnaître le besoin continuel d'une adaptation des moyens d'expression aux nécessités historiques et tirer les conclusions évidentes d'un certain état de faits dont une suite de phénomènes déterminés de l'histoire musicale nous a forcés de prendre conscience. »

On conçoit que de tels principes nés de telles préoccupations l'aient amené à passer d'un pôle à l'autre, et à abandonner la discipline de la technique dodécaphonique pour la discipline morale progressiste, laquelle condamne le « subjectivisme abstrait » et le formalisme « » (voir plus bas). Dans une récente déclaration, il condamne « l'erreur tragique d'un maître comme Schönberg qui a rompu tout contact avec l'humanité et la sensibilité normale » ; il l'appelle « culture en putréfaction... cosmopolitisme décadent, etc. » et renie son passé en des termes que l'on veut croire sincères, mais qui ne sont pas très personnels. Le paragraphe suivant éclairera un peu ce cas typique.

Ses œuvres principales sont une *Fantaisie* pour piano, un mélodrame intitulé *Perséphone*, un mouvement symphonique, *Timour*, un concertino pour piano, batterie et instruments à vent, deux poèmes symphoniques, *Yassak* et *Pour un poète captif* (ce dernier paraissant être sa première œuvre de tendance nettement « progressiste »).

Les progressistes

Le mot « progressiste » ne doit pas être entendu ici dans le sens d'un progrès technique d'un élément quelconque de la musique ; il est emprunté à la terminologie communiste et utilisé comme tel. La musique progressiste n'est pas basée comme celle d'autres groupements ou écoles sur des principes techniques ou esthétiques, mais sur des principes d'idéologie sociale et politique. Elle a fait son apparition en France en 1948, beaucoup plus, d'ailleurs, en raison de la fondation d'une *Association française des musiciens progressistes*, que de la publication d'œuvres conçues suivant les canons du progressisme.

En janvier 1948 se tint au siège du Comité central du parti communiste bolchevik à Moscou une conférence à laquelle participèrent plus de soixante-dix compositeurs, chefs d'orchestre, critiques musicaux et professeurs de musique soviétiques. Andrei Jdanov, un des principaux idéologues du parti, parla de ce qu'il considérait comme la crise affectant la musique, et formula la doctrine qui devait être appliquée pour sauver la musique soviétique. Cette doctrine fut aussitôt diffusée, et, au printemps suivant, à l'issue du *Congrès international des compositeurs, critiques et musicographes* tenu à Prague, un manifeste signé de certains d'entre eux fut publié, manifeste qui reprenait les directives formulées à Moscou par Jdanov.

Le document de Prague peut se résumer ainsi :

Il met tout d'abord l'accent sur la « crise » qui affecte la musique : la « musique sérieuse » devient sans cesse plus individualiste et subjective dans son contenu, plus compliquée et artificielle dans sa forme, et ne touche qu'un public de plus en plus restreint ; la « musique légère » prend un caractère vulgaire, primaire et standardisé et détruit le goût musical des larges masses auxquelles elle est censée s'adresser. Ces

deux sortes de musique sont atteintes d'un « cosmopolitisme » qui efface les traits spécifiques de la vie musicale des nations.

Remèdes :

— Essayer de faire exprimer par la musique, non plus de vagues symboles d'un passé lointain, ou bien le néant de pures constructions de l'esprit, mais les sentiments et les hautes idées progressistes des masses populaires.

— S'attacher étroitement aux cultures nationales et rejeter les tendances cosmopolites, car le vrai internationalisme en musique découle du développement des divers caractères nationaux.

— Sans vouloir exclure aucune forme de composition, tourner l'attention des compositeurs vers les formes musicales qui leur permettent d'atteindre ces buts : cantates, chœurs, chansons.

Les progressistes français, observant à la lettre ces suggestions, préconisèrent alors de condamner « l'art qui s'isole de la vie en s'enfonçant dans les arcanes du formalisme et dans le pessimisme », déclarèrent qu'une musique ne peut être valable que si son contenu exprime la vie du peuple et ses luttes, que la musique doit être saine et optimiste, qu'elle doit exprimer les différentes formes que revêt le combat du peuple pour un monde meilleur et pour la paix, et qu'elle doit utiliser une langue simple susceptible de toucher le plus large public.

Les doctrines musicales progressistes fidèlement traduites du rapport Jdanov, s'attachent donc avant tout à répandre chez nous une idéologie sociale et politique suivant laquelle une musique qui n'est pas faite pour le peuple est une musique inutile et par conséquent pernicieuse.

A la vérité, il ne semble pas que cette doctrine ait à ce jour abondamment inspiré les militants les plus convaincus de l'*Association française des musiciens progressistes*. On n'a guère entendu jusqu'à présent que le poème symphonique de Serge Nigg, *Pour un poète captif* dont la source d'inspiration (des poèmes de Nazim Hikmet) ne semble pas devoir exalter

particulièrement les aspirations nationalistes du peuple français, ni s'attacher très étroitement à notre culture nationale ; des mélodies de Michel Philippot ; des « chants de masse » de Marcel Frémiot et Louis Durey ; deux cantates de ce dernier « La longue marche » et « Paix aux hommes par millions ».

« Le Zodiaque »

Le groupe musical « le Zodiaque » est né, en 1947, en réaction contre les systèmes, les préjugés, les habitudes, les modes. Il assemble de jeunes compositeurs qui entendent affirmer leur indépendance totale et rejeter tout embrigadement quel qu'il soit. Pratiquement, il s'inscrit contre le néo-romantisme de *la jeune France*, contre les rigoureuses disciplines dodécaphoniques, et contre les principes progressistes. Cette attitude, partie en quelque sorte négative de leur action, a constitué leur base de départ. Peu à peu, ils ont pris conscience du côté positif de cette action et ils définissent ainsi leur rôle : restituer à la musique occidentale d'esprit méditerranéen son cheminement normal ; celui-ci ne passait pas par le romantisme non plus que par l'intellectualisme de la musique mitteleuropéenne ; il s'agit de réagir contre ces deux influences qui ont parfois envahi notre musique et l'ont détournée de ses traditions purement occidentales et latines ; il s'agit de remonter dans l'arbre généalogique de ces traditions, de renouer avec elles aussi près que possible de leur source ; c'est pourquoi les musiciens du « Zodiaque » ne s'arrêtent pas au classicisme, ne nous proposent pas un néo-classicisme, mais un art qui s'inspire plutôt des traditions médiévales, ceci sur le plan spirituel et nullement en ce qui concerne le langage ou les formes.

Sur un plan pratique, cet art se traduit en des

œuvres conçues pour de petits ensembles instrumentaux, signe des temps matériellement difficiles que vivent aujourd'hui les jeunes compositeurs. La minceur du matériau musical employé donne souvent à cette musique une certaine rudesse, une certaine crudité, un accent dont la violence peut rappeler celle d'un Rouault en peinture, ce qui n'exclut d'ailleurs nullement le lyrisme, bien au contraire, ce lyrisme n'étant ici pas tamisé.

Le sentiment esthétique commun du groupe, qui se traduit dans l'ensemble par une revendication de liberté, entraîne une liberté absolue dans le langage qui demeure libre de tout système. Il révèle cependant un effort de synthèse des différents éléments de langage actuellement à sa disposition (tonalité, atonalité, modalité, polymodalité, dodécaphonisme, etc.), cet effort tendant vers une certaine universalité, un humanisme, ainsi que la matérialise le nom symbolique de « Zodiaque ». Pas d'idée préconçue non plus en ce qui concerne la forme, encore que le souci de symétrie auditive amène parfois certains de ces compositeurs à se rapprocher fortuitement des architectures pré-classiques.

La diversité de recrutement du groupe témoigne éloquemment en faveur de son esprit d'indépendance et d'anti-conformisme : sur cinq membres constituant ce noyen parisien, trois sont d'origine étrangère.

Maurice OHANA (né en 1914) citoyen britannique, né à Gibraltar, d'ascendance espagnole, parisien de formation et d'adoption. Elève de la *Schola* et de Daniel Lesur. On retrouve chez lui l'influence espagnole mais sublimée. De ceci le meilleur exemple est sa splendide *Plainte pour Ignacio Sanchez Mejiaz* pour récitant, baryton, chœur et orchestre de chambre sur un beau poème de Garcia Lorca : nulle recherche de pittoresque folklorique, nul emploi

d'éléments folkloriques, mais l'esprit de la musique populaire plane ici et imprègne une œuvre dont tout le matériel musical (thèmes-harmonie-rythmes) est essentiellement et profondément original. On lui doit également un concerto pour guitare (ou clavecin) et orchestre, une sonatine monodique pour piano d'une écriture linéaire très dépouillée, un poème pour voix et orchestre, un ballet *(L'auberge enchantée)* tiré d'un épisode de *Don Quichotte*, ainsi qu'une *Suite pour un mimodrame* pour orchestre de chambre. Il est également l'auteur d'excellentes musiques de scène.

Stanilas SKROVATCHEVSKI (né en 1920), compositeur polonais, fit partie du groupe lors d'un séjour prolongé en France. Il est actuellement retourné dans son pays. Sa formation et ses tendances font que, de tout le groupe, c'est lui qui se rapproche le plus des données classiques. Il a composé notamment une partition pour voix et vingt-trois instruments sur des extraits du *Cantique des cantiques* qui s'inscrit très expressément dans l'esthétique « Zodiaque », une symphonie pour cordes, et un *prélude et fugue* d'une vigoureuse écriture.

Sergio DE CASTRO (né en 1921) argentin d'origine espagnole, fut l'élève de Manuel de Falla dont la dernière manière, très dépouillée, l'a influencé à ses débuts. On lui doit précisément un *Hommage à Manuel de Falla* pour orchestre, ainsi qu'un trio pour piano, violon et flûte.

Pierre DE LA FOREST DIVONNE (né en 1926) d'abord élève d'Olivier Messiaen (ce dont on retrouve parfois les traces tant du point de vue purement musical que du point de vue spirituel) puis de Daniel Lesur. Son inspiration est souvent d'ordre mystique : *Gethsemani*, oratorio pour chœur, récitant et orchestre ; *De Profundis*, grand lied où la prédo-

minance orchestrale est donnée aux cordes ; *Messe pour le temps de la Passion* pour chœur et orgue. Il est également l'auteur d'une symphonie pour cordes et d'un concertino pour piano et cordes.

Alain BERMAT (né en 1926) élève de Daniel Lesur, nature profonde semble-t-il, mais qui paraît n'avoir pas encore complètement trouvé le moyen d'expression qui lui convient. On lui doit un *Prélude* symphonique, intéressant par ses qualités de développement et son ampleur d'expression, un *Choral* pour orchestre d'un lyrisme vigoureux, un quatuor à cordes, des mélodies sur des poèmes de P.-J. Toulet.

La musique concrète

Il s'agit là d'une spécialité qui n'en est encore qu'à sa période expérimentale. Les sons produits par les instruments de l'orchestre classique sont remplacés ici par des sons concrets enregistrés sur bande (bouteille qui tombe, piqué d'avion, piano désaccordé, etc.) et que l'on combine ensuite ensemble comme au cours d'une orchestration normale. C'est en somme une composition et une orchestration de bruits.

On discute pour savoir s'il s'agit bien ici de « musique ». Par ailleurs, Olivier Messiaen a justement fait observer que si ces œuvres sont concrètes par leur matériel sonore, elles sont de tendance plutôt abstraites par leur contenu. Quoi qu'il en soit, il s'agit là de recherches intéressantes dans le domaine sonore, et il n'est pas interdit d'en attendre à ce titre un certain enrichissement.

Les deux principaux promoteurs de cette discipline nouvelle sont Pierre Schaeffer et Pierre Henry à qui l'on doit déjà nombre de partitions concrètes, dont le célèbre *Bidule en ut* que l'on nous propose comme l'un des classiques du genre.

INDEX DES COMPOSITEURS

	Pages
Alain (Jehan)	99
Arrieu (Claude)	80
Aubin (Tony)	85
Auric (Georges)	18
Barraine (Elsa)	99
Barraud (Henri)	91
Baudrier (Yves)	71
Bermat (Alain)	126
Bernard (Robert)	92
Beydts (Louis)	89
Bondeville (Em.)	90
Boulez (Pierre)	115
Bozza (Eugène)	82
Capdevielle (Pierre)	82
Cartan (Jean)	83
Castro (Sergio de)	125
Chailley (Jacques)	87
Challan (Henri)	83
Cliquet Pleyel (Henri)	46
Dandelot (Georges)	77
Delannoy (Marcel)	90
Delvincourt (Claude)	74
Demarquez (Suzanne)	80
Désenclos (Alfred)	104
Désormière (Roger)	46
Desportes (Yvonne)	84
Dupont (Jacques)	104
Dupré (Marcel)	73
Durey (Louis)	21
Duruflé (Maurice)	81
Dutilleux (Henri)	103
Ferroud (P. O.)	93
Forest Divonne (Pierre de La)	125
Françaix (Jean)	101
Gallois-Montbrun (Raymond)	105
Goué (Emile)	95
Grünenwald (J.-J.)	101
Henry (Pierre)	126
Honegger (Arthur)	23
Hubeau (Jean)	104
Hugon (Georges)	84
Ibert (Jacques)	75
Jacob (Maxime)	46
Jaubert (Maurice)	93
Jolivet (André)	66
Landowski (Marcel)	102
Langlais (Jean)	86
Lavagne (André)	102
Leleu (Jeanne)	78
Le Roux (Maurice)	116
Lesur (Daniel)	69
Litaize (Gaston)	86
Loucheur (Raymond)	79
Maillard-Verger (Pierre)	105
Martelli (Henri)	79
Martinet (J.-L.)	117
Martinon (Jean)	98
Messiaen (Olivier)	56
Migot (Georges)	76
Milhaud (Darius)	28
Nigg (Serge)	118
Ohana (Maurice)	124
Passani (Emile)	82
Petit (Pierre)	104
Poulenc (Francis)	37
Presle (J. de La)	75
Rivier (Jean)	77
Roget (Henriette)	84
Roland-Manuel	88
Rosenthal (Manuel)	96
Rueff (Janine)	104
Sauguet (Henri)	47
Schaeffer (Pierre)	126
Skrovatchevski (Stanislas)	125
Soulage (Marcelle)	77
Tailleferre (Germaine)	43
Thiriet (Maurice)	96
Tomasi (Henri)	80
Vaubourgoin (Marc)	85
Vellones (Pierre)	87
Yvain (Maurice)	88

TABLE DES MATIÈRES

		Pages
Introduction		5
Chapitre Premier.	— L'héritage	7
— II.	— Le Groupe des « Six »	14
— III.	— L'Ecole d'Arcueil	45
— IV.	— Le groupe de « la jeune France »	52
— V.	— Les indépendants	73
— VI.	— Les derniers venus (Indépendants, Dodécaphonistes, Progressistes, « Le Zodiaque », La Musique concrète)	98
Index des compositeurs		127

1957. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)
ÉDIT. N° 24 633 IMP. N° 14 681

vangi@club-internet.fr

Que sais-je ?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

701. **L'opinion publique** (A. Sauvy).
702. **Le droit musulman** (R. Charles).
703. **Les engrais et la fumure** (S. Pontailler).
704. **Histoire des pays scandinaves** (P. Jeannin).
705. **L'acupuncture** (R. de La Fuÿe).
706. **Proverbes et dictons français** (J. Pineaux).
707. **La philosophie chinoise** (Chow Yih-Ching).
708. **La bibliographie** (L.-N. Malclès).
709. **La spéléologie** (F. Trombe).
710. **La littérature japonaise** (R. Bersihand).
711. **Histoire de demain** (J. Fourastié et C. Vimont).
712. **La bureaucratie** (A. Sauvy).
713. **La guerre psychologique** (M. Mégret).
714. **L'industrie automobile** (J. Pierjant).
715. **La littérature italienne** (P. Arrighi).
716. **L'énergie végétale** (P.-E. Pilet).
717. **Les poussières** (A. Assailly).
718. **Les Berbères** (G.-H. Bousquet).
719. **La faim** (R. Masseyeff).
720. **La politique économique** (J. Billy).
721. **Les hélicoptères** (H. Beaubois).
722. **Les Arabes** (V. Monteil).
723. **L'automation** (L. Salleron).
724. **Robespierre** (M. Bouloiseau).
725. **L'au-delà** (F. Grégoire).
726. **Le bilan dans les entreprises** (L. Petit).
727. **La vie sexuelle** (P. Chauchard).
728. **Histoire de la Sicile** (J. Huré).
729. **Les rayons cosmiques** (A. Cachon, A. Daudin et L. Jauneau).
730. **Le Chili** (R. Avalos).
731. **L'analyse biochimique médicale** (A. Galli et R. Leluc).
732. **Histoire de la psychologie** (M. Reuchlin).
733. **La fatigue** (P. Chauchard).
734. **Rythmes et cycles biologiques** (A. Reinberg et J. Ghata).
735. **Histoire des doctrines militaires** (F. Schneider).
736. **La Sibérie** (L. Hambis).
737. **L'homme contre l'animal** (R. Fiasson).
738. **Biologie sociale** (G. Bouthoul).
739. **Le Second Empire** (G. Pradalié).
740. **La puériculture** (M. Lelong).
741. **La radioactivité des roches** (R. Coppens).
742. **L'industrie aéronautique** (D. Molho et R. Péladan).
743. **La symétrie** (J. Nicolle).
744. **La topographie** (C. Million).
745. **La logique moderne** (J. Chauvineau).
746. **Histoire de la Bourgogne** (J. Richard).
747. **Ordres et décorations** (C. Ducourtial).
748. **L'Organisation des Nations Unies** (C. Chaumont).
749. **La symbolique** (O. Beigbeder).
750. **Histoire du judaïsme** (A. Chouraqui).
751. **Esthétique du cinéma** (H. Agel).
752. **L'aérodynamique** (J. Lachnitt).

ÉDIT.
24 633

1957 – Imp. Presses Universitaires de France. - Vendôme (France)